Gotik

von

Karl Scheffler

Bruno Cassirer Verlag

TALENTE

VON

KARL SCHEFFLER

VERLAG BRUNO CASSIRER
BERLIN 1919

Zweite Auflage

Hergestellt in der Buchdruckerei A. Wohlfeld in Magdeburg

INHALT

Vorwort zur zweiten Auflage ... ... Seite V
Das Talent ... ... – 1
Max Liebermann ... ... – 7
Hans Thoma ... ... – 21
Adolf von Hildebrand ... ... – 31
Max Klinger ... ... – 39
Louis Corinth ... ... – 49
Graf Leopold von Kalckreuth ... – 61
Max Slevogt ... ... – 73
Ernst Barlach ... ... – 83
Waldemar Rösler ... ... Seite 95
Max Beckmann ... ... – 107
Hans Meid ... ... – 117
Rudolf Grossmann ... ... – 127
Max Pechstein ... ... – 135
Erich Heckel ... ... – 147
Karl Walser ... ... – 157
Ferdinand Hodler ... ... – 177
Edvard Munch ... ... – 193
Julius Pascin ... ... – 205

REGISTER DER ABBILDUNGEN

MAX LIEBERMANN:

— Lithographie zu Kleist ... ... Seite 9
— Studie zu den Flachsscheuern ... ... – 11
— Mutter und Kind, Zeichnung ... ... – 13
— Lesende, Aquarell, farbig ... ... – 17
— Bauernhaus, Zeichnung ... ... – 19

HANS THOMA:

— Schwemme ... ... – 23
— Bildnis seiner Frau ... ... – 25
— Taunuslandschaft ... ... – 29

ADOLF VON HILDEBRANDT:

— Wasserträger ... ... – 33
— Frau Fiedler ... ... – 35
— Bismarckdenkmal ... ... – 37

MAX KLINGER:

— Radierung aus der Folge „Zelt“ ... ... – 41
— Pieta ... ... – 43
— Beethoven ... ... – 45
— Salome ... ... – 47

LOUIS CORINTH:

— Triptychon ... ... – 51
— Schlächterladen ... ... – 52
— Graf E. von Kayserling ... ... – 53

LOUIS CORINTH:

— Bildnis seines Vaters ... ... Seite 54
— Der Kronleuchter ... ... – 55
— Selbstbildnis und Akt ... ... – 57
— Schlächterladen ... ... – 59

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH:

— Hamburger Hafen ... ... – 63
— Gräfin Kalckreuth ... ... – 65
— Sommer ... ... – 67
— In der Sommerfrische ... ... – 69
— Strickendes Mädchen, Zeichnung ... ... – 71

MAX SLEVOGT:

— Straße in London ... ... – 75
— Selbstbildnis als Jäger ... ... – 77
— Kind in Indianertracht ... ... – 78
— Schaubudentänzerin ... ... – 79
— Souper in Nymphenburg ... ... – 80
— Der verlorene Sohn ... ... – 81

ERNST BARLACH:

— Zeichnung ... ... – 85
— Der Sterndeuter ... ... – 87
— Vision ... ... – 89
— Der Spaziergänger ... ... – 91
— Zeichnung ... ... – 93

REGISTER DER ABBILDUNGEN

WALDEMAR RÖSLER:

— Lithographie ... Seite 97
— Straße in Groß-Lichterfelde ... — 99
— Selbstbildnis ... — 101
— Frühlingslandschaft ... — 103
— Sommerlandschaft ... — 105

MAX BECKMANN:

— Doppelbildnis ... — 109
— Beweinung ... — 110
— Damenbildnis ... — 111
— Landschaft ... — 115

HANS MEID:

— Selbstbildnis im Atelier, Radierung ... — 119
— Sonntag in den Cascinen von Florenz, Radierung 121
— Der Springbrunnen, Radierung ... — 122
— Landschaft mit zwei Reitern, Radierung — 123
— Othello, Radierung ... — 125
— Don Juan, Radierung ... — 126

RUDOLF GROSSMANN:

— Winterlandschaft ... — 129
— Im Tiergarten, farbige Zeichnung ... — 131
— Bildnisstudie ... — 133
— Küstenlandschaft ... — 134

MAX PECHSTEIN:

— Stilleben ... — 137
— Chinesin, Zeichnung ... — 139
— Frank ... — 141

ERICH HECKEL:

— Akte am Strand, Radierung ... — 149
— Meerbild ... — 151
— Bildnisradierung ... — 153
— Kanal ... — 155

KARL WALSER:

— Wandfries für ein Hamburger Geschäftshaus ... Seite 159
— Wandfries für ein Hamburger Geschäftshaus ... — 160
— Studie, farbige Zeichnung ... — 161
— Zeichnung ... — 162
— Blick aus dem Atelier ... — 163
— Studie einer sitzenden Frau, farbige Zeichnung ... — 165
— Entwurf für eine Bühnenszenerie, Zeichnung — 167
— Farbige Zeichnung ... — 169
— Café-Konzert ... — 171
— Die Corneliusbrücke in Berlin ... — 173
— Zeichnung ... — 175

FERDINAND HODLER:

— Berggipfel ... — 179
— Einzelstudie für das Wandgemälde im Rathaus zu Hannover ... — 180
— Schweizer Landschaft ... — 183
— Skizze für das Wandbild im Rathaus zu Hannover ... — 185
— Der Auserwählte ... — 187
— Der Holzfäller ... — 189

EDVARD MUNCH:

— Entenstudie, Zeichnung ... — 195
— Doppelbildnis ... — 199
— Das kranke Mädchen, Lithographie ... — 201
— Tiger, Lithographie ... — 203

JULIUS PASCIN:

— Ruhendes Mädchen, farbige Zeichnung — 207
— Junges Mädchen ... — 209
— Auf dem Sofa ... — 211
— Liegendes Mädchen, Aquarell ... — 212

VORWORT
ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die zweite Auflage dieses Buches wird den Lesern in einer stark veränderten Form vorgelegt. Neue Künstler sind hinzugekommen: Liebermann, Thoma, Hildebrand, Klinger, Grossmann, Pechstein und Heckel. Dafür sind einige Abhandlungen der ersten Auflage, es ist vor allem das Kapitel „die Jüngsten" fortgefallen. Es ist geschehen, weil der neue Band nicht zu sehr anschwellen durfte, in dieser Zeit beschränkter Herstellungsmöglichkeiten, und auch, weil inzwischen in den Fragen, die das Kapitel „die Jüngsten" behandelt hat, eine gewisse Klärung eingetreten ist, die es wünschenswert macht, allgemeine Ausführungen zu verbannen und streng bei der Betrachtung einzelner Persönlichkeiten zu bleiben.

Im übrigen kann ich auch dieser Auflage einige der Sätze voraufschicken, womit ich die erste Auflage eingeleitet habe:

Ich hoffe, daß der Leser in diesem Buch innere Einheitlichkeit findet; denn um eine nach einheitlichem Plan angelegte Arbeit handelt es sich nicht. Das Buch enthält Einzelaufsätze, die von Fall zu Fall, zuweilen bei äußeren Anlässen entstanden sind. Sie alle aber weisen auf dasselbe Bedürfnis zurück: Klarheit zu gewinnen über die vielfältigen Äußerungen des modernen Talents. Und dieses macht, wie ich hoffe, trotz der nicht durchaus konsequenten Gruppierung, das Buch einheitlich. Es soll diese Sammlung meine Arbeiten über die neuere deutsche Kunst weiterführen, sie soll das Material zu einer Wertung der deutschen Gegenwartskunst vermehren, ohne selbst aber irgendwie den Anspruch eines Geschichtswerkes zu erheben. Ich habe mich bemüht, in Urteilen und Gedanken erschöpfend zu sein, nicht aber im Stofflichen. Es darf also der Umstand, ob ein Künstler aufgenommen worden ist oder nicht und in welcher Ausführlichkeit von ihm die Rede ist, nicht als eine Tat kritischer Berechnung aufgefaßt werden; dieses Buch soll keine Rangliste sein. Von Ausländern sind nur solche berücksichtigt worden, die mit der deutschen Kunst innerlich fest verwachsen sind und deren zweite Künstlerheimat Deutschland geworden ist.

Auch diese zweite Auflage ist im Kriege hergestellt worden. Ich betone es, weil die drucktechnische Leistung den Verlag und die Druckerei nachdrücklich lobt und weil ich einem Dank so Ausdruck geben kann.

KARL SCHEFFLER

DAS TALENT

Keiner weiß, woher es kommt und wie es entsteht. Es ist plötzlich da, es überrascht durch eine vorher gar nicht vorstellbare Originalität, und es dauert nicht lange, so kann man es sich nicht mehr fortdenken, so scheint es notwendig zu sein im Haushalt des Lebens. Tritt es hervor, so sieht es wie das Produkt einer zufälligen Kräftemischung aus; ist es aber da, so wirkt es wie vorgedacht und vorgewollt. Dann ist es, als verwirkliche es allgemeine Instinkte, als würden in ihm Triebe und Ahnungen vieler bewußt und aktiv, als sei es ein absichtsvoll gezeugtes Sonntagskind der Nation. Jedes echte Talent hat beides, das Einmalige, Einziggeartete und auch das Allgemeingültige; ein jedes ist darum wie ein kleines Wunder, das in Erstaunen setzt. Man tut auch am besten, es als ein solches hinzunehmen; denn man tut ihm Unrecht, wenn man ihm Vorschriften macht und ihm eine bestimmte zweckvolle Rolle im sozialen Leben anweist. Das Talent ist nie zweckmäßig im gemeinen Sinn, es ist zweckmäßig nur in einer vorher nicht zu berechnenden und ganz übertragenen Weise. Darum bleibt der Kern seines Wesens der Analyse, der Kritik unzugänglich. Ewig dunkel bleibt dem untersuchenden Verstand die Tatsache, wie es möglich wird, daß eine Kraft da ist, die aus sich heraus Neues gestaltet, Dinge gestaltet, die den Schein einer schönen Notwendigkeit haben, so daß Gott sich des Umwegs über das Talent, des Werkzeugs des Talents zu bedienen scheint, um die Schöpfung nach der Seite des Geistig-Sinnlichen zu erweitern. Ein Punkt ist es, an dem der Verstand immer wieder abprallt: wie es kommt, daß Eindrücke und Empfindungen, die alle Menschen haben oder doch haben könnten, im Talent sich in konkrete Formen verwandeln, in Formen, die die merkwürdige Fähigkeit haben, sich mit zwingender Kraft im Betrachter rückwärts wieder in Eindrücke und Empfindungen zu verwandeln. Unbegreiflich bleibt es, kraft welcher Eigenschaft Maler und Bildhauer, indem sie die äußere Natur nachahmen, zugleich ihr inneres Erlebnis gestalten und wie sie, indem sie ihr Inneres wie mit einer Handschrift darlegen, zugleich die ganze sichtbare Natur in diese Handschrift hineinzuziehen vermögen. Rätselhaft ist diese fortgesetzte Verwandlung von Objekt und Subjekt, so daß das eine immer für das andere da zu sein scheint. Und rätselhaft ist es auch, daß dieses alles ebensosehr ein Müssen, ein nicht anders Können, wie ein Wollen ist. Es ist, als sei ein

leiser Wahnsinn am Werke, eine durch nichts scheinbar hervorgerufene und gerechtfertigte Exaltation; aber das Resultat sind Werke, die jeden einzelnen irgendwie über sich selbst aufklären, die nach irgendeiner Seite ein Fenster oder Fensterchen ins Gebäude unserer Weltanschauung brechen.

Deutlicher zu begreifen ist das Talent nur von seiten seiner Beschränkungen. Denn von dem Augenblick an, wo es ins Leben tritt, ist es ja konkreten Mächten auch eng verbunden. Diese beeinflussenden Kräfte können erkannt werden, nicht aber die Urkraft, von der das Talent den Antrieb und die Gestaltungsmöglichkeit empfängt. Von dieser kann eigentlich, wie von allem Göttlichen, nur „mittels der Analogie" gesprochen werden.

In erster Linie ist die geheimnisvolle, die selbst ihrem Träger geheimnisvolle Talentkraft der physischen Organisation unterworfen. Damit wird sie abhängig von der Abstammung, von der Ahnenreihe, der Familie, der Konstitution, kurz von allem Physischen. Sodann ist das an ein bedingtes Individuum gebundene Talent abhängig von der Eigenart des Volkes, worin es wächst, von nationalen Charakterzügen und Stammesmerkmalen. Und es muß in der Folge auch die Geschichte von großem Einfluß werden. Es wird das Talent vom ersten Tage an erzogen von einer bestimmten Tradition, es wächst heran in der Lehre aller der Künstler, die vorher da waren, es wird während der Handwerkslehre, ohne sich dem entziehen zu können, aufgenommen in die Entwicklungsreihen der Geschichte, und es wird ihm von vornherein so ein Platz angewiesen. Das an sich einmalige Talent wird dadurch zum Glied einer langen Kette, zum Angehörigen einer großen, die Jahrhunderte durchwandelnden Künstlerfamilie. Daneben wirkt aber auch der Geist der Zeit, der Gegenwart auf das Talent absichtsvoll und programmatisch ein. Er macht es abhängig von der Sitte, von der Kultur und Zivilisation der Zeit, sogar von der Mode, er bringt es in Wechselwirkung mit dem Sozialen und Wirtschaftlichen, spornt es zu etwas Neuem an, macht es revolutionär und sucht fortgesetzt auch zum Sensationellen zu verführen. Und endlich wird das Talent auch beeinflußt von der inneren Struktur des Individuums. Es liegt entweder mit dem Seelischen im Streit oder verbündet sich ihm. Es wird ebensowohl gefördert wie auch abgelenkt durch einen festen Willen, durch Entsagungsfreudigkeit und Intelligenz, durch Selbstliebe, Egoismus, Eitelkeit, Lust am Erfolg und am Wohlleben oder durch natürliche Trägheit. Und es geht dabei so wunderlich, daß menschliche Schwächen ein Talent ebenso fördern können wie sie es zu schädigen vermögen.

Nach diesen Seiten läßt sich beim aufmerksamen Studieren vieles erkennen; dem Wesentlichen der Gestaltungskraft aber ist man dadurch nicht eigentlich näher gerückt.

Wir wissen nicht, was das Talent ist und wie es entsteht, wir können es nicht züchten, sind auf die Gnade der Natur angewiesen und stehen immer wieder vor derselben Frage. Talent ist nicht Fleiß, wie es in paradox charaktervoller Formulierung gesagt worden ist; doch gehören Fleiß und Arbeit durchaus zu ihm und seiner Entwicklung. Es ist auch nicht Charakter, wie andere behaupten, obwohl zwischen Talent und Charakter viele Wechselwirkungen bestehen, dergestalt, daß der Charakter das Talent sittlich zu legitimieren und dieses den Charakter frei zu machen sucht. Talent ist nicht Temperament, obwohl dieses der Gestaltungskraft Flügel verleiht; es ist nicht Besonnenheit, wenn es ohne diese sich leicht auch im Regellosen verliert; und es ist nicht Phantasie, sondern nur ein Zwillingsbruder davon. Auch Wille ist es nicht, oder doch eine ganz besondere Art von Willen. Als Rest bleibt immer die geheimnisvolle Gestaltungsfähigkeit, die Kraft der Umwandlung, die Gabe der Manifestation. Dieses Geheimnis macht das Talent aber nur um so wertvoller, um so liebenswürdiger: es macht es unendlich.

Früher pflegte man das Wort Talent mehr auf eine halb automatische Nachahmungsgabe anzuwenden und pflegte von hier aus dann gern Unterscheidungen zwischen Talent und Genie zu machen. Doch hat dieser Versuch nie zu befriedigenden und noch weniger zu exakten Ergebnissen geführt. Es ist richtig, daß das Talent im allgemeinen nur auf eine Zeit und innerhalb eines Volkes wirkt, das Genie aber auf alle Zeiten und viele Völker; doch ist mit dieser Feststellung nur eine Unterscheidung der Wirkungen gegeben, nicht der Ursachen. Auch gibt es Talente, die über die Grenzen des Genialen hinüberwechseln, und es gibt Genies, denen man mehr Talent, daß heißt mehr Bestimmtheit, mehr den „einseitigen Strom aller Kräfte", wie Jean Paul es genannt hat, wünschen möchte. Wir in unserer Zeit haben wenig Ursache, Genie und Talent grundsätzlich zu unterscheiden. Denn es ist jetzt recht eigentlich eine Zeit der Talente. Es herrscht heute die Kunst, es herrschen die Künstler, die nicht über die Ewigkeit, sondern über Jahrzehnte gebieten. Trotzdem wir in einer Epoche leben, die das Neue und Unbedingte mit leidenschaftlicher Anstrengung will, die also scheinbar des Genies bedarf, herrscht doch das Talent. Alle diese Zeittalente werden der Menschheit kaum etwas Entscheidendes sein, uns aber bedeuten

sie nicht wenig. Sie machen es, daß das Leben unserer Tage, unserer Jahrzehnte geistig vibriert und uns seine Eigenart offenbart. Sie machen, daß wir die Geschichte empfinden und erkennen, während wir sie erleben. Denn es wird eine Gemeinsamkeit sichtbar, die alle Zeittalente zu einer einzigen großen Familie macht und sie als Werkzeuge eines alles umfassenden Willens erscheinen läßt. Diese Gemeinsamkeit ist der Stil der Zeit. Dann aber löst sich auch wieder aus der großen geistigen Gemeinsamkeit jedes einzelne Talent individuell ab und steht nur wie für sich selbst da, als ein originelles Geheimnis, das immer wieder zur Deutung anreizt und sich doch auch jeder Deutung verschließt. Das alles ist höchst interessant; aber noch wunderbarer ist es vielleicht, daß jeder Laie mit jedem Talent vertraut werden kann, daß wir alle die mannigfaltigen Kunstsprachen verstehen, daß wir im Verkehr uns mit jedem Talent geistig zu identifizieren vermögen. So sind also, wie es scheint, latent in uns allen alle Möglichkeiten des Schöpferischen, so ist also unsere Resonanzfähigkeit unendlich, so ist jede Seele ein kleines Universum, ein Mikrokosmos!

Auf diesem Punkte wird es deutlich, von welcher Seite wir mit den Talenten, die neben uns schaffen, zusammenhängen, trotzdem wir so wenig von ihnen und ihrem Geheimnis wissen. Dieses Geheimnis ist da, aber es trennt nicht, ja, es verbindet wohl gar. Denn es spricht zum Instinkt, zur Einbildungskraft, zum Unendlichen in uns. Und das ist um vieles besser, als wenn es nur zum Verstande spräche.

MAX LIEBERMANN

Max Liebermann, Lithographie zu „Kleists kleinen Schriften".

Es lebt kein Künstler, der fester mit Berlin verwachsen wäre und der mehr für das Ansehen der Reichshauptstadt getan hätte. Man kann sich Liebermann in keiner anderen Stadt recht vorstellen, kann ihn nur als Sohn des altberlinischen Judenpatriziats denken, und es scheint mehr als ein Zufall, daß das von ihm bewohnte Elternhaus neben dem Brandenburger Tor liegt, mit dem Blick auf Linden und Tiergarten. Das Schicksal des neuen Berlin ist auch das Schicksal Liebermanns. Er steht nicht nur da am Ende einer langen Reihe Berliner Künstler, deren erster Chodowiecki ist und die über Namen wie Gottfried Schadow, Blechen, Franz Krüger, Steffeck und Menzel dahinführt, sondern es beginnt mit ihm auch recht eigentlich die neue Zeit für Berlin. Menzel war der letzte preußische, Liebermann ist der erste großdeutsche Maler Berlins. Durch ihn erst ist Berlin künstlerisch zur Reichshauptstadt geworden. In der schnell wachsenden Großstadt, in diesem Mittelpunkt des politischen und wirtschaftlichen Lebens, ist es zuerst begriffen worden, daß die deutsche Kunst vom Provinziellen erlöst und zu europäischer Geltung wieder erhoben werden

muß. Berlin hat München überflügelt, weil es am wenigsten gezögert hat, dem Impressionismus die Tore zu öffnen, weil das unentbehrliche Fremde dort am selbständigsten verarbeitet und die notwendig gewordene Revolutionierung der Kunst am entschlossensten durchgeführt worden ist. Der Künstler aber, der diese Aufgabe der Zeit zu seiner persönlichen Aufgabe gemacht hat, unter dessen Führung der Geist Norddeutschlands auch kulturell die Leitung im Reiche übernommen hat, ist Max Liebermann.

Die Bedeutung der Tat, daß Liebermann bei uns den Impressionismus verwirklicht hat, liegt darin, daß der Impressionismus — wie ich es vor fünfzehn Jahren in der „Zukunft" formuliert habe und wie auch Liebermann es später in einer seiner Sezessionsreden ausgedrückt hat — eine Weltanschauung ist, das heißt, ein Schicksal, das jedermann persönlich angeht, eine Angelegenheit der Menschheit, woran die Deutschen nicht vorübergehen durften. Alles kam darauf an, welcher Art der Vermittler war, der uns die neue Sehform ins Deutsche übersetzte, wie groß die gestaltende Kraft war, die für das Allgemeine die besondere deutsche Form fand. Wir müssen es segnen, daß der Führer zu den neuen Zielen ein großes Talent war, eine naive Natur und ein reiner Wille. Liebermann hat sich seine geschichtliche Mission sicher nicht klar gemacht, aber er hat sie instinktiv empfunden, und bei jedem Strich, den er machte, die Verantwortung gefühlt. Er fühlte, daß er sein Berlinertum betonen müsse, um die deutsche Kunst erweitern zu können, daß er den vorwärtsdringenden, auf geistige Erweiterung zielenden Geist der Hauptstadt idealisieren müsse, wenn ein neues künstlerisches Deutschland entstehen sollte.

Liebermann konnte die deutsche Malerei revolutionieren, weil er der Schöpfer eines Malstils geworden ist, den eine ganze Jugend als die ihr gemäße Ausdrucksform erkannte. Zuerst hat er die Kunst gereinigt. Er hat sie von der mechanischen Nachahmung der Natur befreit und von allem Subalternen. Seine Arbeitsweise hat weiter dargetan, daß es sich in der Kunst um Formenschöpfungen handelt und daß der Abstand vom Gegenstand die erste Bedingung aller malenden Kunst ist. Doch hat er nicht Verachtung der Natur gelehrt; er hat, im Gegenteil, seine Staffelei unmittelbar ins Freie hinausgetragen, während seine Genossen im Atelier blieben. Er hat gezeigt, daß der Maler, im Sinne der alten Meister, Aug in Aug mit der Natur schöpferisch sein soll, daß der Künstler angesichts der Natur vom Naturvorbild muß absehen können; und damit hat er die deutsche Kunst ein neues Verhältnis zur Natur gelehrt. Einer neuen Art von

Max Liebermann, Studie zu den „Flachsscheuern".

Phantasie hat er den Weg bereitet, als er die Phantasie von der Anschauung, vom Handwerk, sogar von der Technik aus begriff. Auch hierin hat er im Sinne der alten Meister gehandelt. So revolutionär sein Beginnen zuerst erschien, so sehr war es doch erhaltend; je mehr Liebermann in einen Gegensatz zu seiner Zeit geriet, um so näher stand er bei den großen Malern der Vergangenheit. Zu einem neuen Malstil ist er gelangt, weil er die eine unteilbare Kunst meinte, die in jeder Zeit zwar ein neues Gesicht hat, im Wesen aber immer dieselbe ist. Dieser Stil, der sich in der Folge als die Ausdrucksweise einer ganzen Generation erwies, kann als der Stil einer abkürzenden Darstellungsweise, als malerische Kurzschrift bezeichnet werden. Liebermann hat die inspirierte Studie zum Range des Bildes, des vollendeten Kunstwerkes erhoben. Nicht weil er das Flüchtige wollte, nicht aus Unvermögen, sondern weil er heftig immer ein Ganzes wollte, weil der Wille zur Synthese ihn so beherrscht, daß er nicht die keinste Kreideskizze machen kann, ohne sie geistig abzurunden und ihr eine gewisse Endgültigkeit zu geben. Sein Stil gestaltet das Bleibende im ewig Wechselnden, er gibt zugleich mit dem Unmittelbaren eine Summe von Eindrücken, er schreitet vom Besonderen zum Ganzen fort, vom Erlebnis des Auges zur Erfahrung des Gesetzlichen, von der Einfühlung zur Akstraktion. Er führt den Schüler mitten hinein in die lebendige Natur und zwingt ihn dann, sich über den Augenblick im Augenblick selbst zu erheben.

Liebermann hat die Deutschen von jener Verträumtheit befreit, die ihnen so lange zum Wesen der Kunst zu gehören schien. Die Romantik hat er überwunden, sowohl die idyllisch-naturalisierende wie die klassizistisch-stilisierende, die Romantik der poetischen Ideen ebensowohl wie die der Bildung. Wo seine Art doch ins Romantische hinüberzuspielen scheint, da erhebt sich die Stimmung zum Kosmischen. Die Romantik dieses Künstlers heißt Lebensgefühl, sie ist im Räumlichen, in der Richtigkeit der Tonwerte, sie ist ein Bestandteil der Form. Das erste und letzte in der Kunst Liebermanns ist die Form; er verdient den schönen Titel eines Handwerkers der Form. Die Formgestaltung aber gelingt so sicher und überzeugend nur, weil der Künstler die große Sachlichkeit hat, weil er „vom Objekt das Gesetz empfängt". Nie hat er sich vom Stoff, vom Gegenstand helfen lassen, er hat vielmehr mit Fleiß das Unscheinbare in die Sphäre des rein Künstlerischen erhoben. Auch benutzt er die Malerei nicht zu irgendwelchen unkünstlerischen, wenn auch noch so edlen Zwecken. Durch sein ganzes Leben geht die Frage: was ist Kunst? Er hat versucht

Max Liebermann, Mutter und Kind, Zeichnung.

die Antwort zu finden, hat sich selber Rechenschaft gegeben und ist dahin gekommen, über Kunst auch zu schreiben. Und dieselbe Frage hat ihn zu einem der feinsten Sammler moderner Meisterwerke werden lassen. Es scheint, als hätte mit seinem Hirn die deutsche Kunst über sich selbst nachgedacht. Wenn eine neue Jugend jetzt besser als früher weiß, worin die Aufgaben der Kunst bestehen und wie ihre Wirkungen zustande kommen, so verdankt sie es nicht zuletzt Max Liebermann.

Dem Lebenswerk ist eine eindrucksvolle Größe eigen, weil es sowohl die Naivität wie die Kultur des Klassischen hat. Es ist eine reife Frucht lebendiger Überlieferungen und wertvoller Lehren, aber es ist bis zum letzten naiv und unbeeinflußt von akademischen Konventionen. Die ungemeine Naivität verleiht der Form das Endgültige; und dieses wiederum gibt der Form Kultur. Diese Kunst, die zuerst so struppig erschien, ist sehr vornehm. Je länger man sie kennt, um so mehr verwandelt sich die technische Heftigkeit in Anmut und die scheinbare Rauheit in Glanz und Schönheit. Liebermanns Kunst ist reif in all ihrer Bewegtheit. Das wird noch heute nicht von vielen erkannt. Wie jeder Bringer neuer Formen, ist Liebermann mißverstanden worden. Zuerst hat man ihn einen Maler der Dunkelheit genannt, dann einen Apostel des Häßlichen, einen Sozialisten, einen Naturalisten und endlich einen vaterlandslosen Internationalen. Man hat ihn zynisch und brutal gescholten, hat seinen Bildern die Farbe und die Zeichnung, die Komposition und die Technik abgesprochen, hat ihn phantasiearm genannt und traditionslos. Nichts von alledem war richtig. Immer meinte Liebermann nur eines: die Kunst, wie die großen Meister sie von je verstanden haben. Als man ihn gesetzlos nannte, erfüllte gerade er das Gesetz der Überlieferung besser als jeder andere; als man ihn undeutsch schalt, tat er das Entscheidende für die deutsche Kunst. Keiner hat so sicher wie er den Weg durch eine bewegte Zeit verfolgt. In seinem Lebenswerk gibt es nicht Abwege. Es gibt darin stärkere und schwächere Epochen, Werke von sehr verschiedener Qualität, aber nicht grundsätzliche Irrtümer. Darum steht Liebermann als Sieger da. Als ein noch immer von vielen nur widerwillig anerkannter Sieger. Volkstümlich ist Liebermann nicht; er wird es nie sein. Aber weder die Gegnerschaft Zurückgebliebener noch die allzu ungestüm Vorauseilender kann ihm den Ruhm schmälern, das Schicksal der deutschen Kunst bestimmt zu haben, wie die Geschichte es wollte, ein Lebenswerk geschaffen zu haben, das von Jahr zu Jahr imposanter erscheint, dessen Wirkungen unabsehbar sind und das aus der

Geschichte der Kunst nicht mehr fortzudenken ist. Man hört gegen Liebermanns Malerei oft den Vorwurf der Kälte aussprechen. Aber diese Kälte ist zu großen Teilen nichts anderes als die Phrasenlosigkeit und der Mangel an Sentimentalität, es ist die starke Objektivität und die Abwesenheit alles weich Romantischen. Was diese Kunst meisterhaft macht, ist subjektiven Sympathien und Antipathien entzogen. Sie schmeichelt nicht und ist nicht sensationell; sie ist, bei aller modernen Nervosität, einfach wie die Kunst der alten Holländer. Sie hat die Kühle reifer Galeriekunst. Die Ursachen, daß sie nicht volkstümlich wird, sind dieselben, die einen Maler wie den großen Frans Hals nie populär werden lassen.

Moderne bürgerliche Malerei bester Art! Sie stellt den hellen, klaren Tag dar. Nie hat Liebermann die Natur wie im festlichen Sonntagsgewand gemalt, sondern stets in der Werktagsstimmung. Es gibt von ihm kein Bild von Morgen- oder Abenddämmerungen, keine Darstellung künstlichen Lichts, keine Schilderung von Sturm, Gewitter oder anderen dramatischen Naturvorgängen. Er malt nur das stille, starke Licht des Tages und die Dinge, die sich diesem Licht in den Weg stellen, davon überflutet werden und sich darin bewegen. Die Gelassenheit geduldig arbeitender Menschen zeigt er in einem Gerinsel farbiger Sonnenflecke, oder vor weiten Horizonten, die unbestimmt ins Kosmische weisen. Sein Pinsel gewinnt der Natur eine neue Art von bürgerlicher Monumentalität ab. Auf seine Kunst passen die Worte des alten Hermann Grimm von der „liebevollen Durchdringung und Verehrung der leidenden Natur", von dem „Alleinsein-Wollen mit der Natur".

Für die deutsche Kunst bezeichnet diese einfach schöne Malerei den Weg ins Freie. Darum ist darüber auch so viel gesprochen und geschrieben worden. Sich mit Liebermann auseinandersetzen, das heißt, sich mit der neuen deutschen Kunst auseinandersetzen. Wie von selbst ist Liebermann zum Führer der Berliner Sezession und damit zum Präsidenten der wichtigsten deutschen Künstlergruppen geworden. Und sein Judentum hat ihn für die Stelle eines Erweiterers, eines Vermittlers des Fremden noch besonders geeignet gemacht; denn es hat ihn verhältnismäßig leicht Hemmungen überwinden lassen, die selbst für einen Menzel noch unüberwindlich waren.

Mit dieser Feststellung ist keineswegs gesagt, daß seine einzelnen Leistungen unbedingt über alles zu stellen sind, was die deutschen Zeitgenossen hervorgebracht haben. Neben ihm haben Maler gelebt, die ihm gleich zu schätzen

sind, die ihn mit gewissen Fähigkeiten sogar übertroffen haben. Aber der eine blieb, als eine der größten Handwerksbegabungen des ganzen Jahrhunderts, in der süddeutschen Atelierkultur stecken, der andere kann als Genie nur gelten in den Grenzen eines starren Preußentums, einer rang um den großen Stil in der italienischen Fremde, und ein anderer glaubt das Höchste in den stillen Heimatstälern der Volkskunst zu finden. Ihre Kunst ist deutsch, aber sie kann nicht zugleich auch europäisch werden. Liebermanns Malerei erst weist wieder über die Grenzen Deutschlands hinaus. Ohne dabei aber den deutschen Charakter irgendwie zu verlieren. Im Gegenteil, je mehr die Wirkung ins Weite sichtbar wird, um so deutlicher wird auch erkannt, mit wie festen Wurzeln die Kunst Liebermanns im Boden Deutschlands haftet. Es ist die Zeit gewesen, die von dem geistigen Schüler Menzels die Befreiung vom künstlerischen Partikularismus forderte, die den Preußen aufrief, sein Talent in den Dienst einer das ganze Reich beherrschenden Malerei zu stellen. Weil Liebermann den Ruf der Zeit als Trieb und Drang früh schon empfand, ging er als junger Künstler nach Paris in die Lehre Munkacsys und Courbets, Millets, Manets und Degas', entdeckte er sich Holland, kopierte er Frans Hals und studierte er Rembrandt in einer neuen Weise. Er brachte sein von Menzel befruchtetes Deutschtum in Berührung mit dem Europäischen, er machte es weltläufig und kehrte dann in sein Elternhaus als ein besserer Berliner noch zurück. Seine Lehr- und Wanderjahre sind gewissermaßen Lehr- und Wanderjahre der deutschen Malerei überhaupt gewesen. Wie von selbst ist der anfänglich Gemiedene und dann Angefeindete zum Führer geworden. Was er malte, und auch mit glücklicher Gabe des Wortes aussprach und schrieb, war in einem edlen Sinn aktuell. Es war ein Programm. Und so wurde die Kunst Liebermanns zur „Flagge für Freund und Feind".

Unter den Eigenschaften Liebermanns ist eine, auf die gar nicht genug hingewiesen werden kann, weil sie die wichtigste ist und doch dem deutschen Talent am meisten abgeht: die künstlerische Naivität. Wer Liebermann in erster Linie als eine scharfe Intelligenz versteht, wer vor seinen Bildern von kritischem Naturalismus und Verstandesarbeit spricht, kennt seine Kunst schlecht. Es ist nützlich einmal zurückzudenken, wie es denn war, als vor drei Jahrzehnten die Bilder Liebermanns in den Ausstellungen häufiger auftauchten. Man stand ratlos davor. Nicht um des Naturalismus der Stoffe willen, sondern weil man in die Form keinen Sinn bringen konnte, weil diese künstlerische Umdeutung der

Max Liebermann, Lesende, Aquarell.

Natur, diese Hieroglyphenschrift des Pinsels unerhört waren. Heute hat sich jedermann in die Formen Liebermanns hineingesehen, seine Anschauung der Natur ist nahezu Gemeingut geworden, und man sagt vor denselben Bildern, die zuerst unverständlich schienen: so ist die Natur. Ich erinnere mich deutlich, wie fassungslos ich mit zweiundzwanzig Jahren noch vor Liebermanns Werken gestanden habe, bis ein einziger Augenblick mir dann den Schlüssel in die Hand gab. Es wird vergessen, wie sehr die Natur in der Kunst Liebermanns transponiert ist, wie sehr seine Form ein Produkt der künstlerischen Phantasie ist. Dieses aber war es eben, was unsere Malerei damals brauchte: künstlerische Phantasie. Liebermann hat die deutsche Malerei von der Tyrannei des Stoffes, des Gegenstandes befreit, er hat sie vom Imitativen ebenso erlöst wie vom Zwang literarisch-kultureller Ideen, vom Einfluss der Poesie und der Philosophie, er hat die malerische Phantasie erneuert und damit einem neuen Stil der Malerei bei uns Grundlagen geschaffen, auf dem viele Geschlechter nun fortbauen können. Kraft dieser Phantasie hat er einer neuen Sehform den Weg bereitet, die sich in der Folge als die Sehform eines ganzen Geschlechtes erwiesen hat. Diese entscheidende Tat aber konnte nur gelingen, weil Liebermann eine naive Natur, weil er als Künstler auf höchste unbefangen ist. Er ist und war unvoreingenommen, er fühlt und denkt unkonventionell und hat mit siebenzig Jahren noch nicht verlernt, als Künstler ein Kind zu sein. Ein Kind dem Gefühl nach, wenn auch überreif an Erkenntnis und Erfahrung. Er kann als Künstler hinter sich selber zurückbleiben, und er tut es nicht selten, aber er kann nicht paktieren, kann mit dem Pinsel in der Hand nicht sich selbst belügen — was nicht zu tun ungeheuer schwer ist. Er ist naiv sogar im Denken und Theoretisieren. Seine Schriften sind durchaus Zeugnisse einer hohen geistigen Unbefangenheit. Darum enthalten sie so selbstverständlich erscheinende Wahrheiten, worauf doch keiner schon gekommen war. Indem Liebermann sich Rechenschaft gab, hat sich die deutsche Malerei selbst mit dem Kunstproblem auseinandergesetzt.

Diese künstlerische Naivität war in Teilen freilich immer da; aber sie hat nie recht die Führung gehabt. Liebermann gab sich restlos dieser Naivität hin — und er veränderte damit die ganze deutsche Kunst. Dieser sehr kluge Mann ist stets so klug gewesen, im entscheidenden Augenblick nicht klug sein zu wollen. Die folgenschwersten Irrtümer gehen daraus hervor, daß wir stolzen Menschenkinder meinen, der Verstand sei der oberste Richter, er habe zu entscheiden

über Wert und Unwert der Empfindungen. Was der Verstand aber will und wünscht, das ist nicht eigentlich das tiefste Leben. Etwas Namenloses schafft die entscheidenden Werte, „es" lebt in uns, Gottnatur wirkt in uns Wahrheit und Schönheit, Kraft und Wert. Wohl dem, der diesem Genius des Lebens vertraut und sich in den Dienst jener überpersönlichen Lebenskraft stellt, die das Individuum nur als Werkzeug benutzt. Liebermann hat es getan. Wie Tobias vom Engel, so ist er vom Instinkt durch die Irrtümer unversehrt dahin geführt worden, bis ins Patriarchenalter stets wachsend, weil er sich selbst nicht hemmte, weil er dem naiv gestaltenden Gefühl nicht vorwitzig in den Weg trat. Und wie von selbst ist er den Weggenossen so zum Führer geworden. Mag die Nachwelt die Lebensarbeit Liebermanns noch so streng sichten, in einem Punkt steht das Urteil schon jetzt fest: das Werk dieses Künstlers bezeichnet in der deutschen Malerei eine Zeitwende, und seine Gestalt wirkt gleichnishaft wie keine andere.

Max Liebermann, Federzeichnung.

HANS THOMA

Hans Thoma, Schwemme.

Mit Erlaubnis der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart.

Wenn man die Friedenszeit zwischen 1870 und 1914 als eine geschlossene Epoche von besonderem geschichtlichen Charakter betrachtet, so wird deutlich, daß die Lebensarbeit Hans Thomas durchaus dieser Periode angehört, daß dieser Maler am Gesicht der vier Jahrzehnte entscheidend mitgearbeitet hat und auch wiederum von ihnen gebildet worden ist. Aufstieg und Vollendung des Talents fallen ganz in diesen Zeitabschnitt. Mehr noch als die Lebensarbeit Liebermanns, Trübners oder Corinths wirkt die Thomas abgeschlossen, sie wirkt schon historisch. Die Persönlichkeit nimmt sich ganz patriarchalisch aus — und das nicht nur durch Alter und Erscheinung.

In diesen Jahrzehnten hat Thoma eine wichtige Seite der deutschen Romantik verkörpert. Nachdem er als Maler wie ein Holländer und wie ein Anhänger der Schule von Fontainebleau begonnen hatte, hat er sich, nach einer Periode

äußerer Erfolglosigkeit, sich bewußt wandelnd, dem Kreise um Richard Wagner angeschlossen. Sein Ideal mag Hans Sachs gewesen sein, wie dieser uns in den „Meistersingern" entgegentritt, wie edle Epigonengesinnung ihn sieht. Ein Maler und Poet dazu! In die schwüle Erlösungssehnsucht, in das Fieberklima der Wagnerschen Romantik hat er seine persönliche Jovialität und eine gewisse lächelnde Abendrotsmilde getragen. Er hat, als Maler, die ehrgeizige Idee Wagners, vom Zentrum des deutschen Geistes aus eine neue Weltkunst zu schaffen, so sehr aufs Stammhafte, aufs Provinzielle angewandt, daß in seiner Lebensarbeit von der Freiluft des künstlerischen Weltverkehrs eigentlich kaum noch ein Hauch ist und daß dieses Lebenswerk nur von Deutschen recht verstanden und gewürdigt werden kann. Seine ursprünglich vorhandene Originalität und Gründlichkeit hat Thoma in die Tracht einer intimen Heimatskunst gesteckt. Das Wagnersche Heldengedicht deutscher Legendenromantik, gewürzt mit Schopenhauers Weltverneinungsphilosophie, ist ihm zur weltbejahenden Idylle geworden. Er hat in der Folge dem lauten Rationalismus und der schrillen Phantastik der Großstadtkunst die bäuerliche Beschaulichkeit seiner Schwarzwaldheimat entgegengestellt, er weist zurück auf Schwind, der ebenfalls ein malender Illustrator gewesen ist, und weiter rückwärts noch auf die nazarenische Landschaftergruppe, der eine lange Reihe feiner, aber auch ängstlich feiner Begabungen angehörten. Einige Züge seiner Bilder erinnern an englische Praeraffaeliten, an den kunstgewerblich empfindenden Walter Crane, andere lassen an Böcklin oder Marées denken, und auch Hinweise auf den Lehrer, Schirmer, finden sich. Thoma ist ein Maler des symbolisch Sentimentalischen; er malt beziehungsvoll seine Zufriedenheit und seine Rührung: er ist empfindungselig. In seinen Bildern klingt jener Geist nach, der — künstlerisch reiner und bestimmter — in Haydns Sonatensätzen, in Vossens Idyllen, in Eichendorffs von Wanderglück erfüllten Erzählungen —, in Mörickes Gedichten anmutig sein Wesen treibt. Die glücklichsten Werke der Manneszeit und des Alters sind bleibende Dokumente dieser deutschen Lebenslyrik. Sie haben das Beruhigende von Liedern. Jeder Deutsche, der nicht allzu spät nach dem Jahre 1870 geboren wurde, kommt mit gewissen Lebensinstinkten von dieser Idyllengesinnung nie ganz los. Sie sitzt einem im Blut von den Richterschen Buchillustrationen her, die uns die Welt deutscher Märchen erschlossen haben, — von den Erzählungen und Liedern der deutschen Romantiker her, die bereits in den Lesebüchern der Schule zum Knaben gesprochen haben —, von der Atmosphäre des Elternhauses,

Hans Thoma, Bildnis seiner Frau.

Mit Erlaubnis der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart.

von dem unproblematischen Glück der Jugend her. Immer wieder ertappen sich Männer, deren Haare schon ergrauen, vor Bildern und Zeichnungen Thomas darüber, daß sie zu träumen, zu wünschen und sich zu erinnern beginnen. Vorne der Weg durch Gras und Sommerblumen, auf dem Kinder dahinspielen, weiterhin, am sich schlängelnden Bach entlang, Weiden- und Erlengebüsch mit ornamental gebogenem Gezweig, dahinter, sanft ansteigend, die feuchte Wiese mit weidendem Vieh, dann der Waldrand mit seinen geheimnisvollen Schatten unter schön geformten Baumkronen, Rehe, die mit scheu fragender Bewegung hervortreten, und Fuhrwerke, die auf fernen Waldwegen verschwinden, als würden sie irgendwo vom Glück erwartet; über dem Wald aber, bis zum Horizont, das wellige Land mit Dörfern und Feldern, in der Sonne und unter dahinstreichenden Wolkenschatten, zum Wandern, zur Lust des Wanderns einladend, alle Freuden eines schönen Sommertags versprechend und heiter hinaufweisend in den leicht bewölkten, lichtstrahlenden Himmel. Man überrascht sich unversehens über dem Wunsch, in dem rauchenden Jägerhaus, das im Abendschein traulich daliegt, zu übernachten; man betrachtet die zarten, von der untergegangenen Sonne rosig beleuchteten Lämmerwölkchen am tiefblauen Himmel und freut sich des schönen Abends; man blickt in das Wasser des Rheins und ergötzt sich an den feinen Ornamenten der sprudelnden Strömung. Das Leben scheint leicht und gut zu sein, Gottes Welt sieht aus wie ein Garten, den er lächelnd den Guten öffnet. Durch alle Landschaften lustwandelt die Lebenshoffnung, und eben darum fühlt der Betrachter sich wieder ganz wie ein Kind, dem die Hoffnung ja die einzige Göttin ist. So ergeht es den Besten. Der ausgezeichnete Alfred Lichtwark, zum Beispiel, hat sich aufs ernsthafteste um gute Malerei bemüht, er hat für sein Museum Bilder von Liebermann und von den Franzosen gesammelt, hat Corinth und Slevogt Aufträge gegeben und ist an keiner bedeutenden neueren Erscheinung vorübergegangen: sein Herz aber gehörte den intimen Landschaftern aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, den Nerly, Reinhold, Dahl und den Hamburger Meistern, er fühlte sich im Instinkt, wie zu Runge und Casper Friedrich, mehr zu Thoma als zu den Impressionisten hingezogen. Diesem Instinkt verdankt Thoma seine Popularität. Er besticht den Betrachter als Poet und Illustrator einer sanguinischen und doch auch wieder melancholisch leicht verschleierten Lebensposie. Darum wird sein Name von so vielen mit Zärtlichkeit genannt. Man liebt ihn um der Gegenstände willen, die er malt, und um der liebevollen Gesinnung willen, womit er es tut. Er wird der

Maler des deutschen Waldes genannt, er ist der Maler des Schwarzwaldbaches, der weidenden Ziegenherde, des traulichen Hausgartens und des stillen Feierabends. Und unvermerkt poetisiert er in eine Heimatslandschaft biblische Vorgänge dann hinein. Englein fliegen darin umher, Maria und Joseph ziehen vorüber, der Verlorene Sohn weidet die Schweine, und Christus spricht milde und gut am Brunnen mit der Jungfrau. Man vergißt fast darauf zu achten, ob die Malerei eigentlich gut sei. Sie ist ja nicht immer gut, sie ist im Laufe der Jahre oft sogar sehr schwach geworden; doch hat Thoma die künstlerischen Kräfte so zu mischen verstanden, daß er jedem etwas zu sein vermag. Er ist denen wert, die in Knaus ihren liebsten Meister sehen, aber er versteht es mit gewissen Werken auch denen um Leibl zu genügen. Zuerst war er verkannt, dann wurde er populär; zugleich erscheint er modern und altmodisch; manchmal wirkt er wie einer, der all sein Können verlernt hat, und dann zeigt es sich doch wieder, daß er mehr Handwerk hat als viele Genossen, deren Technik blendet. Widerspruchslosen Beifall der Kenner erzwingen sich einige seiner Frühbilder, die zur Malweise der Frankfurter Schule, zum alten Holland und modernen Frankreich hinüberweisen; die vereinfachende Hand eines Erfahrenen verrät manche Zeichnung; am stärksten wirken Wasserfarbenblätter, Landschaften aus Deutschland und Italien, in denen andeutend und mit handschriftlicher Leichtigkeit ein Ganzes der Natur im zufälligen Ausschnitt gegeben ist. Im Kasseler Museum hängt ein Aquarell, eine Ansicht von Carrara mit den Marmorbrüchen, die das Werk eines Meisters ist. Die Stilisierung haftet hier nicht mehr am Gegenständlichen, sie besteht nicht mehr in einer empfindungsvollen Betonung von Dingen, die eine Geschichte erzählen, sie klebt nicht am ornamentalen Reiz des Details, sondern sie nähert sich in ganz selbständiger Art der Kurzschrift van Goghs oder Signacs. Auch an Marées fühlt man sich ein wenig erinnert. Thomas Arbeiten sind aber sehr ungleich: sie können sich, wie in der Kasseler Landschaft, bis zum Meisterhaften erheben, und sie können innerhalb des schlechthin Dilettantischen bleiben.

Das ist es, was besorgt macht, wenn gewisse Teile der Jugend sich der Kunst Thomas mit programmatischem Nachdruck nun wieder zuwenden. Es ist ja nicht ganz inkonsequent, wenn im Heiligtum der Jüngsten neben der Büste van Goghs auch die Thomas aufgestellt wird, so grundverschieden die Persönlichkeiten auch sind, und es mag der stille Alte, so gut wie ein anderer, als Vorbild verehrt werden, wenn ein vom Impressionismus übersättigtes Malergeschlecht an die

Stelle des Tons, der Farbe, der Valeur wieder einmal die ornamentalische Form setzen, wenn sie wieder mehr zeichnen als malen will. Groß ist nur die Gefahr, daß die Verehrer Thomas unmerklich wieder zu einem neuen Kultus des Gegenstandes verführt werden, und daß in einem neuen Symbolismus der Gegenstände dann schnell die kaum errungene Fähigkeit zu malen und Farben malerisch zu traktieren verloren geht. Es droht die Gefahr, daß, mit pathetischer Verachtung für anders Denkende, viel von „Stil" die Rede ist und daß das Qualitätsgefühl, das den Begriff „Stil" überhaupt nicht kennt, darüber zeitweise wieder verstummen muß.

Ich unterschätze Thoma keineswegs; ich gestehe, daß mich die Empfindung oft vertraulich zu ihm hinzieht. Einige seiner Frühwerke liebe und bewundere ich, viele andere achte ich durchaus hoch. Lange aber halte ich es in seiner Nähe nie aus. Wer das Leben in seiner ganzen Kraft, Fülle und Härte empfindet, dem kann Thoma nicht genügen. Wer in der Kunst eine Sache der Menschheit, nicht eines Stammes sieht, nicht eine Angelegenheit für den Feierabend, für das Ofenwinkelglück, sondern eine Tätigkeit, die das Äußerste vom Manne fordert und in der sich eine jeder Belastungsprobe gewachsene Weltanschauung spiegeln soll, für den kann Thoma ein dauernder Umgang nicht sein. Den muß es darum auch verdrießen, wenn die Jugend vor Thomas Werken von der „Überwindung des Impressionismus" zu reden beginnt. Man könnte dazu anmerken, daß das Beste, der unsterbliche Teil in Thomas Werken dem Impressionismus verwandt ist und daß immer noch nicht erfaßt wird, was der Begriff Impressionismus umschreibt oder doch umschreiben kann. Besser aber ist es, überhaupt nicht von Stilbezeichnungen zu sprechen, sondern von Talenten und von Persönlichkeiten. Operationen mit den Worten Eindruckskunst und Ausdruckskunst führen schließlich dahin, das Zeitliche und Konventionelle wichtiger zu nehmen als das Überzeitliche und Geniale. Die deutsche Kunst wird in dem Augenblick klassisch sein, wo sie das Wort Stil nicht mehr kennt. Vor allem der Künstler sollte, sofern er Talent hat, das Wort Stil gar nicht in den Mund nehmen. Stil ist, was große Persönlichkeiten machen, wenn sie reden wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.

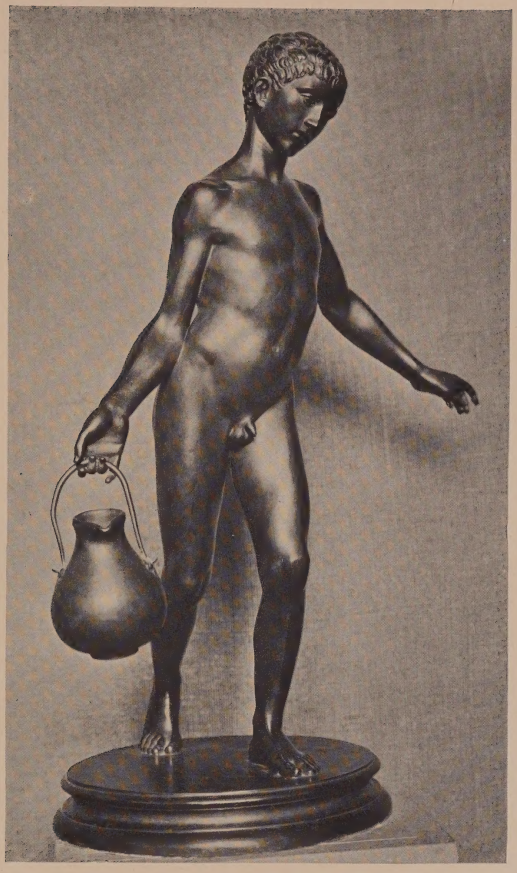
In diesem Sinne hat Thomas Lebenswerk, streckenweit wenigstens, den natürlichen Stil, der nicht gedacht, sondern nur gelebt werden kann. Das allein ist es, was diesem Werk die geschichtliche Bedeutung gibt, was es so im Rückblick notwendig erscheinen läßt. Es ist ein Teil der Zeit, die hinter uns liegt — und

auch ein Teil der ewigen deutschen Empfindung. Wir wollen darum zu vergessen beginnen, was unzulänglich ist in den Arbeiten Thomas, wir wollen uns nur an das Echte, Gestaltete und Bleibende darin halten und dankbar sein für die kindlichen Paradiesempfindungen, die der Künstler oft in uns erweckt hat, für seine unablässige Anstrengung, unsere innere Unruhe durch „selige Morgentraumdeutweisen" zu begütigen, wir wollen ganz unprogrammatisch lieben, was in Thomas Lebenswerk liebenswert ist und was schon heute der kleinen, der nationalen Unsterblichkeit sicher ist.

Hans Thoma, Taunuslandschaft.

Mit Erlaubnis der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart.

ADOLF VON HILDEBRAND



Adolf von Hildebrand, Wasserträger, Bronze.

In Norddeutschland ist Adolf von Hildebrand wenig bekannt, trotzdem er der berühmteste ist unter den lebenden deutschen Bildhauern. Im denkmalreichen Berlin steht kein öffentliches Monument von seiner Hand; man muß schon Zutritt in Privatgärten erbitten, um Brunnenanlagen Hildebrands kennen zu lernen. Und in den Galerien moderner Kunst sagen einzelne Büsten und Statuen Erschöpfendes über den Künstler auch nicht aus. Nur wohlunterrichtete Kunstfreunde wissen eigentlich, wer Hildebrand ist und was seine plastischen Werke in dieser Zeit der Formunsicherheit bedeuten. Eine gewisse Unvolkstümlichkeit

ist bezeichnend für den Stil Hildebrands, sie ist bezeichnend für die Wirkung einer klassizistisch strengen, wissenschaftlich reinen und formal geläuterten Kunst, die sich nie unmittelbar an das menschliche Gefühl wendet, sondern zuerst immer an die Einsicht und an das ästhetische Vergnügen, die alle Erregungen durch den Stoff oder durch wohlfeilen Glanz des Vortrags verachtet und die Sphäre einer überlegenen Ruhe nie verläßt. Populär ist Hildebrands Kunst bisher nur in München ein wenig geworden, weil er für diese Stadt eine Reihe schöner Brunnendenkmale geschaffen und den Münchenern damit ihren Wohnsitz in edler Weise repräsentativ gemacht hat. In München ist Hildebrand, getragen von der Bewunderung der Künstler, etwas wie ein Verherrlicher der Wittelsbacher geworden, ein Bildhauer großen Stils, wie man ihn den Hohenzollern und der Reichshauptstadt wünschen möchte.

Nicht zufällig wurzelt Hildebrands Kunst vor allem im Boden Münchens. Diese Stadt ist wie ein Tor zum italienischen Süden, und Hildebrand ist ganz ein Zögling Italiens, ein Bürger des klaren und kühlen Kunstgeistes von Florenz. Er steht ebenbürtig da neben unseren großen Deutsch-Römern, neben Feuerbach und Marées. Wie diese ist er ein griechisch-italienischer Künstler deutscher Nation. In der Fremde hat er sich entwickelt, im selbstgewählten Exil ist er ein Meister geworden, und um einem hohen Formideal leben zu können, hat er die unmittelbare Beziehung zu seinem Volk lange Zeit aufgeopfert. Er ist aber insofern glücklicher als seine Genossen, als er alt genug geworden ist, um die langsame Wirkung seiner Kunst noch zu erleben, um seinen Ruf sich verbreiten und festigen zu sehen. Die Zeit gibt seinem ungemein sicheren Streben recht, sie weist ihm einen Platz über den Parteien und fällt vor seinem Lebenswerk das Urteil: eine Kunst ganz um der Kunst willen. In der Unruhe des modernen Lebens steht dieser Deutsch-Römer da mit der Unangreifbarkeit eines auf klassischem Boden Wandelnden, mit der Bestimmtheit einer ganz unproblematischen und unsentimentalen Natur und getragen vom Bewußtsein im Besitz vollgültiger Überlieferungen zu sein. Er scheint wie ein später, durch die moderne Naturanschauung gegangener Genosse Gottfried Schadows, Christian Daniel Rauchs und anderer Bildhauer ihrer Art. Mit ihnen gemein hat Hildebrand die Liebe zur klaren, festen und ganz durchgeistigten Form, den Sinn für eine geistreiche Sauberkeit der Arbeit, der auf einen wohlgeordneten Geist schließen läßt, und die Fähigkeit, die Formen vom Modell ablesen zu können, wie sich „die plastische Natur das Bild dachte“. Nirgends ist in Hildebrands Werken ein

Adolf von Hildebrand, Frau Fiedler, Terrakotta, farbig.

Ungefähr. Er kann kühl und formalistisch sein, nie aber ist er verschwommen Was immer man auch vermissen mag, es wird aufgewogen durch die phantasievolle Exaktheit der Form und durch die Lauterkeit des künstlerischen Wollens. Und diese Vorzüge bleiben, ob man nun vor Arbeiten des Bildhauers oder des Architekten Hildebrand steht, oder ob man sich mit den Schriften des Kunsttheoretikers beschäftigt. Auf allen Gebieten, die er betritt, ist dieser Mann souverän. Die renaissanceartige Vielseitigkeit aber hat sich aus dem Kunstgefühl wie von selbst ergeben. Kein anderer Bildhauer faßt die Skulptur heute gefühlsmäßig — nicht absichtsvoll — so architektonisch auf, keiner vermag das Plastische so lebendig aus Bauformen zu entwickeln, und keiner hat sich dann auch so scharf Rechenschaft gegeben über jeden Schritt, über das Warum alles künstlerischen Arbeitens. Es war nur folgerichtig, daß der Bildhauer zum Architekten wurde, und daß aus der Praxis die Theorie lebendig hervorsprang. Diese Vielseitigkeit, die mit den Universalinstinkten des Dilettanten oder des literarisch empfindenden Künstlers in keinem Punkt zu tun hat, weist auf die Kraft hin, der Hildebrand, neben seinem eingeborenen Talent, seine Bedeutung verdankt: auf eine Bildung im höchsten Sinne des Wortes, auf eine produktive Bildung, die sich auf allen Punkten, wo sie das Konkrete schafft, in ein klassisch beherrschtes Handwerk umsetzt. Diese Bildung hat die Persönlichkeit harmonisch gemacht und hat sie Beschränkung gelehrt. Indem sie sich mit einem ursprünglichen Talent verband, entstand das Vorbildliche. Das zeigen die präzis gearbeiteten, aber immer groß angelegten Marmorbüsten, die monumental modellierten Bronzeköpfe und die Terrakottabüsten, die sich in einigen Fällen zur Höhe berühmter Renaissancewerke erheben; es zeigen die mit zwar eklektisch gebildetem, aber absolut reifem Raumgefühl gearbeiteten Reliefs und die mit unmittelbarem Leben erfüllten antikischen Statuen, es zeigen Denkmale wie der Bremer Bismarck, der mit edelstem Situationsgefühl in die Domtreppe hineingebaut ist, und die vielen Brunnenanlagen, Schmuckbänke, Mausoleen und Entwürfe für Gesamtarchitekturen. Es zeigt vor allem auch die kleine, aber gewichtige Schrift vom „Problem der Form". In diesem Buch, worin Hildebrand Rechenschaft gibt über seine Art zu arbeiten, wird es deutlich, wie er den Dingen auf den Grund geht. Er hat mit diesem Bändchen den Deutschen eines jener Bücher geschenkt, die eine ganze Zeit orientieren. Wenn es ums Letzte geht, kann keiner so fruchtbar über Kunst schreiben wie der Künstler selbst; denn er schreibt aus der Erfahrung und aus dem Handwerk heraus, er denkt ein

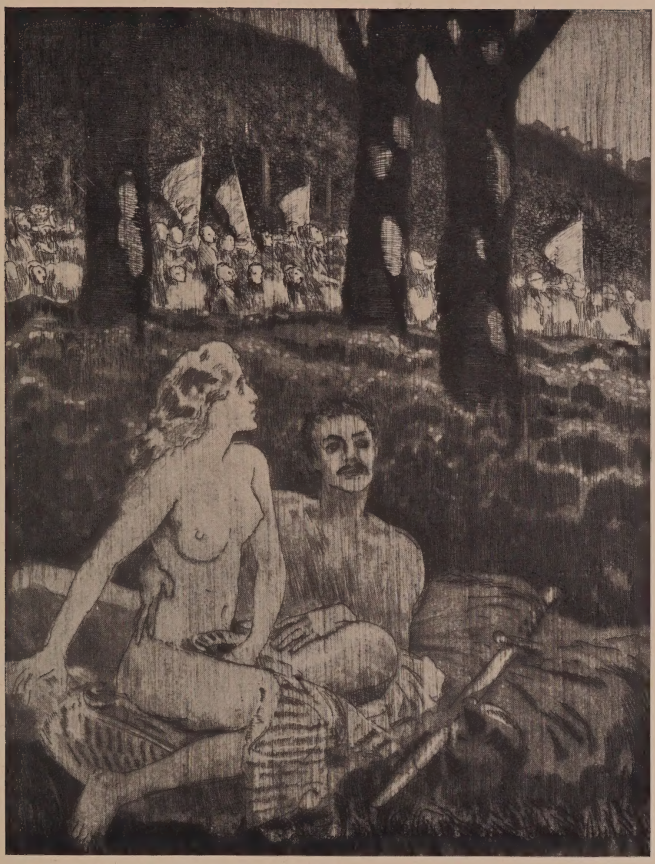
Adolf von Hildebrand, Bismarckdenkmal in Bremen.

Erlebnis und erlebt seine Lehre mit seinem Blute. Künstler, die sich der Führung dieses Buches vom „Problem der Form" anvertrauen, sind nie betrogen und können gar nicht irregeführt werden, denn sie lernen daraus, was in den großen Zeiten der Kunst von Hand zu Hand in den Werkstätten weitergegeben wurde und was heute verloren wäre, wenn nicht eben Männer wie Hildebrand es lebendig erhielten: das Arbeitsgesetz der Form.

Innerhalb seiner freigewählten Beschränkung ist Hildebrand ein Muster. Man kann nicht charaktervoller Lehre und Leben verbinden. Man kann als ein auf die Nachfrage angewiesener Künstler nicht unbeirrter ein als richtig erkanntes Ziel verfolgen und unabhängiger dastehen in der Unruhe der Zeit. Selbst dem größten Vertreter einer impressionistisch erregten Plastik gegenüber, dem Franzosen Rodin, behauptete sich Hildebrand mit einer gewissen Überlegenheit, weil er die architektonische Ruhe für sich hat. Freilich bringt eben dieses Architekturprinzip in seine Plastik auch eine gewisse Unbewegtheit, dergestalt, daß es in dem Lebenswerk des Siebzigjährigen nicht eigentlich eine Jugend und ein Alter gibt und nicht eine Entwicklung durch Tiefen und über Höhen. Hildebrand war früh schon ein Fertiger, und es geht seine Kunst in stolzem Gleichschritt durch die letzten Jahrzehnte dahin. Es ist die Kunst eines Kontrapunktisten von vielen Graden, es ist das Lebenswerk eines Weisen der Kunst; schweigend deutet es auf das Wesentliche hin und kritisiert nur durch sein Dasein alle Unordnung und Willkür.

Von der Nachwelt wird dieses Lebenswerk wahrscheinlich nicht anders eingeschätzt werden wie von den Kennern unserer Tage — weder höher noch tiefer. Volkstümlich wird Hildebrands Kunst nie sein. Die feine klare Kälte darin wird stets die Vertraulichkeit und leidenschaftliche Teilnahme fernhalten, und immer wird zwischen Werk und Betrachter eine unüberbrückbare Distanz sein. Man wird von dem Künstler mehr mit Achtung als mit Liebe sprechen. Seine Werke werden in unseren Museen dauernd auf Ehrenplätzen stehen, die Menge wird achtlos daran vorübergehen, aber die wenigen, die bewundernd davor verweilen, werden die für die Kunst wesentlichen Menschen sein.

MAX KLINGER



Max Klinger, Radierung aus der Folge „Zelt". Mit Erlaubnis von Amsler & Ruthardt, Berlin.

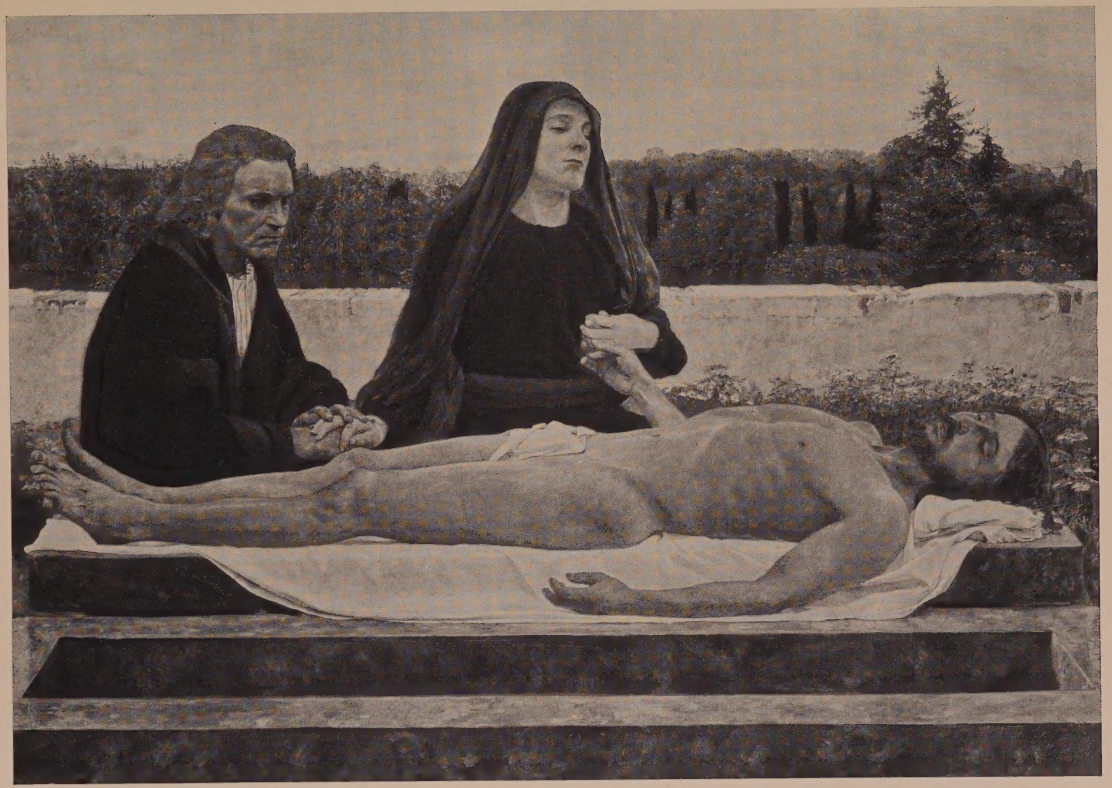
Wie das Verhältnis unserer besten Künstler zu dem nunmehr sechzigjährigen Max Klinger beschaffen ist, das konnte man im Frühling 1909 beobachten, als in der damals noch nicht gespaltenen Berliner Sezession, inmitten einer Gesamtausstellung von Arbeiten Klingers, das Brahmsdenkmal gezeigt wurde. Am Abend vor der Eröffnung hatte die Sezession in den oberen Räumen ihres Hauses dem Künstler ein Bankett veranstaltet, bei dem es ehrende Ansprachen, Hochrufe und andere Beweise einer hohen Schätzung gab; nach aufgehobener Tafel aber, während Klinger im Kreise der

Häuptlinge ausruhte, zogen ununterbrochen kleine Gruppen von Künstlern und Kunstfreunden in die Ausstellungsräume hinab, umstanden das neue Marmorwerk und begannen in der schärfsten Weise darüber zu räsonnieren. Von Zeit zu Zeit konnte man sogar das Wort Kitsch durch den Raum sausen hören. Beides aber, die Kritik unten und die Feier oben, war durchaus ehrlich gemeint, beides ging natürlich nebeneinander her, die Künstler fühlten keinen Widerspruch.

Eine ähnliche Situation wird von einer hübschen Anekdote beleuchtet, die ein französischer Schriftsteller aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts überliefert hat. Bei einem offiziellen Fest im Palais Royal standen einige der berühmtesten Pariser Künstler im Gespräch beieinander. Sie redeten von Ingres. Delacroix fragte Vernet: „Was finden Sie eigentlich so bewundernswert an Ingres? Seine Zeichnung?" „Nein," antwortete Vernet, „er zeichnet wie ein Kaminkehrer." „Seine Farbe?" fragte Delacroix. „Unsinn, er malt ja Stroh." „Komposition?" „Lächerlich, keinen lebendigen Menschen bringt er zusammen, sehen Sie doch die Symposion, ein Durcheinander wie ein Möbelwagen." „Was also? seine Formen, seine Auffassung?" „Formen! Auffassung! Sie sind toll. Er malt doch nur Gliederpuppen." „Dennoch," sagte Delacroix nachdenklich, „trotz seiner Fehler ist Ingres ein tüchtiger Maler." Da machte Vernet einen Satz und schrie: „Ingres, tüchtiger Maler? Er ist der größte Künstler der Gegenwart!"

So ergeht es auch Klinger ein wenig, wenn Künstler und Kunstfreunde über ihn diskutieren. Sie wollen weder von dem Bildhauer noch von dem Maler viel wissen, und den Radierer lassen sie auch nur bedingt gelten; seine Zeichnung nennen sie akademisch und kalt, die Formen seiner Skulpturen finden sie unplastisch und ohne rechtes Gefühl für Form, und seiner Phantasie werfen sie die literarisch-philosophische Richtung vor. Aber sie sind doch jederzeit bereit, Klinger, als einen der ersten, zum Ehrenmitglied der deutschen Künstlerschaft zu ernennen. Die einzelnen Werke werden mehr oder weniger schroff abgelehnt, die gestaltende Persönlichkeit aber, die dahinter steht, wird mit größtem Respekt behandelt.

Der Fall Klinger ist so recht ein deutscher Fall. Da ist ein Künsler, der sich mit eiserner Energie und glänzender Geistesdisziplin ein ungewöhnliches Können erworben hat, dem dieses Können aber doch immer etwas in zweiter Linie Stehendes bleibt. Das Entscheidende in Klinger ist sein Wollen; im Wollen ist



Max Klinger, Pieta.

Mit Erlaubnis der Photograph. Gesellschaft, Berlin.

er genial. Darin wurzelt auch sein merkwürdiger Universalismus. In unserer Zeit der Arbeitsteilung auch im Künstlerischen ist es ganz ungewöhnlich, daß ein Künstler zugleich als Graphiker, Maler und Bildhauer ein Meister heißen will und obendrein als Schriftsteller Ehrgeiz bekundet. Klinger ist nicht mit einem bestimmten Handwerk fest verwachsen. Er ist vielmehr ein hervorragender Vertreter jener Geistesrichtung, die ein geistreicher Biograph Conrad Ferdinand Meyers, Franz Ferdinand Baumgarten, mit dem Wort „Renaissancismus" gut bezeichnet hat. Dieser Renaissancismus, dem die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört und der — um einige Beispiele zu nennen — in Deutschland verkörpert worden ist von Malern wie Böcklin und den Deutsch-Römern, von einem Bildhauer wie Begas, von den Baumeistern zwischen Semper und Wallot, von Dichtern wie Conrad Ferdinand Meyer und Paul Heyse und von Männern der Wissenschaft wie Jakob Burckhardt und Friedrich Nietzsche, verhält sich zu dem Klassizismus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ungefähr, wie sich im großen die italienische Renaissance zur Antike verhält. Das Wesen dieses Renaissancismus besteht darin, daß er aus der Kultur der italienischen Renaissance Begriffe und Formen entlehnt hat, um ein neues Machtgefühl geistig darzustellen, daß er der Bildung der neuen Zeit den Schein schöpferischer Genialität geben wollte, daß er der Persönlichkeit wieder eine Art von Epigonenselbstherrlichkeit erträumte und mit heftigem Ehrgeiz die sogenannte „große Form", den „bedeutenden Gehalt" suchte. Allen Renaissancisten ist die weitausholende Geste eigen, die Lust an sensationeller Ideensteigerung und am Szenarischen. Die Idee — aber nur sie — stellt sich kühn an die Seite der Herrenmenschen und großen Immoralisten. Cesare Borgia sitzt am Schreibtisch, eine Kompresse auf dem Kopf, und stürzt die Konventionen um, Michelangelo unternimmt eine Reise von Berlin nach Rom und sucht dort einen „Stil", und Bramante empfängt Aufträge für Miethausfassaden von Grundstücksspekulanten. In dieser Zeitgesinnung wurzelt auch Klingers Lebenswerk. Wesentlichen Anteil daran hat eine edle Unzufriedenheit mit der scheinbaren Dürftigkeit der Lebensformen, ein Bildungsehrgeiz, der hinter früheren Zeiten nicht zurückstehen will. In der Persönlichkeit Klingers hat der Bildungsdrang unserer Epoche ein geniales Werkzeug gefunden. Darum ist bei ihm das Zeichnen, Malen und Modellieren im wesentlichen ein metaphysisches Denken, darum vermischen sich in seinem Werk die Künste, darum träumt er mit intellektueller Kühnheit vom Gesamtkunstwerk, darum erfüllt ihn leidenschaftlich die Absicht

Max Klinger, Beethoven.

Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig.

zur Synthese und meint er, die historischen Formen durchgrübelnd, was man denken kann, müsse sich auch darstellen lassen.

Durch die Welt Klingers schreitet der Heldenjüngling dahin, der sich gymnastisch seines nackten Körpers freut; doch merkt man diesem Griechentum immer ein wenig auch den Aktsaal an. Oft erklingt das Motiv vom Weib als Beglückerin, Verlockerin und Verderberin; aber wenn das üppig entblößte Fleisch auch auf eine starke sinnliche Anschauungskraft schließen läßt, so hat die Sinnlichkeit doch wenig teil an der Formgestaltung. Wasser, Erde und Luft sind mit Elementargeistern bevölkert, eine klassische Walpurgisnacht zieht vorüber; doch haben meistens die Gedanken die Form, selten nur die Formen den Gedanken erschaffen. Die Ideen verdichten sich zu Symbolen: Christus naht mit einem leidseligen Gefolge den heiteren Göttersitzen des Olymps — der Tod tanzt über die Höhen und Tiefen des Lebens dahin — und die Zeit schreitet ehern über zuckende Leiber. Immer wieder taucht die Gestalt der Medusa auf, doch schreitet sie durch arkadische Landschaften dahin. Musik verdichtet sich zu Geisterzügen, Melodien gewinnen Gestalt und füllen den Raum des Ozeans, und über diesem Schattengewimmel thront die Kolossalstatue Beethovens als Halbgott. Bei schwälender Kerze arbeitet der Zeichner, und es nimmt der Rauch die Gestalt dessen an, was seine nach dem Ungeheuren langende, in eine feindliche Welt verschlagene Seele sinnt. Jeder Gedanke, jede Form wird dramatisch gesteigert; das Dramatische aber ist zugleich das Festliche. Prometheus selbst scheint an der Arbeit. Und doch ist es nicht Prometheus; denn der belebende Odem fehlt. Ein Universum von Form und Gestalt, umschränkt jedoch von den Mauern einer unsichtbaren Akademie; der Gedanke vom Übermenschen blickt durch die funkelnden Brillengläser des Gelehrten; ein selbstherrliches Können bleibt der Idee dienstbar. Obwohl in diesem stolzen Lebenswerk alles reine und endgültige Form zu sein scheint, obwohl die Form sich mit stählerner Bestimmtheit von der Spitze der Radiernadel löst, mit knapper Sicherheit unter dem Meißel hervorspringt und virtuos fast aus dem Pinsel fließt, und obwohl alle Formen dann auch zu einer Stileinheit zusammengehen: etwas fehlt. Es fehlt der um Vollkommenheit ringenden Form die Zeugungskraft.

Dieses alles soll nicht Verkleinerung sein. Obwohl Männer sich nicht besser ehren können, als wenn sie voneinander — und von sich selber — zuzeiten sprechen, als seien sie schon historisch gewordene Erscheinungen. Wir haben uns nicht selbst geschaffen, wir alle sind Träger eines Müssens. Persönlich

Max Klinger, Salome.

Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig.

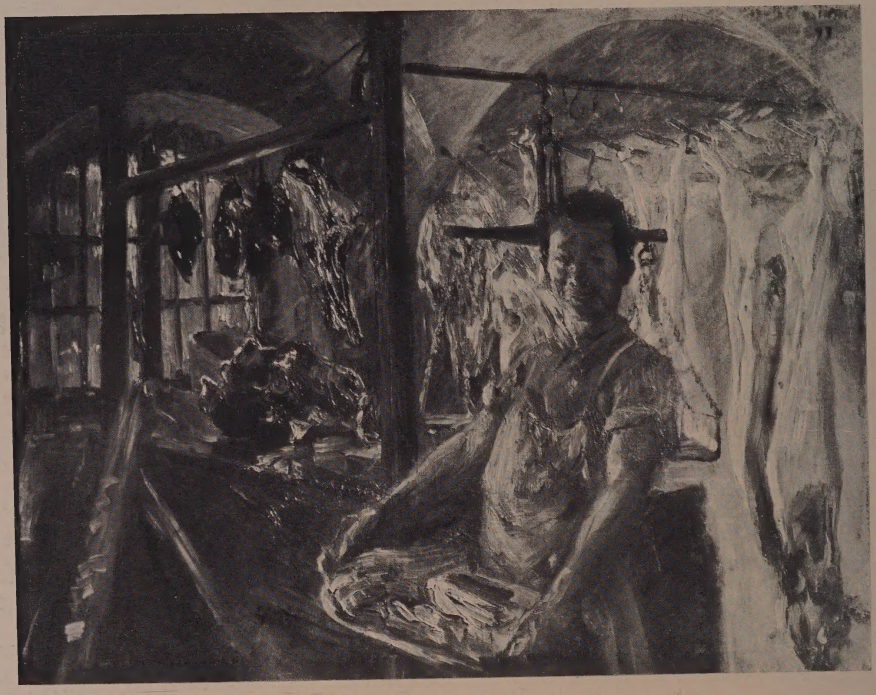
verantwortlich sind wir nur für das, was wir aus der angeborenen Anlage machen; nicht für die Art sind wir Rechenschaft schuldig, sondern bestenfalls für den Grad. Fragen wir nun aber vor der Persönlichkeit Max Klingers, was er auf Grund seiner Bestimmung aus sich gemacht hat, betrachten wir den Menschen, so steht eine Erscheinung voller Größe vor uns. Wahrhaft heldenmäßig hat der bürgerliche Sachse aus Plagwitz sich eine homerische Ideenwelt zwischen Fabrikschornsteinen geschaffen; und ehrfurchtgebietend ist der Handwerksernst, ist die geistige Durchdringungskraft, ist die Vornehmheit des Willens. Was immer man vor dem einzelnen Werk einwenden mag und wie melancholisch auch das besondere Deutsche des Falles stimmen mag: die Persönlichkeit weist über sich selbst hinaus, sie verkörpert die Bildungssehnsucht des Deutschen in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts. Darum ist Klinger vor allem der Künstler der klassisch Gebildeten geworden. Ihnen ist er mehr gewesen als ein anderer, wenn er mit der Radiernadel über Tod und Leben dachte, wenn er mit dem Pinsel romantisch philosophierte und mit Modellierholz und Meißel Symbole gestaltete. Die klassisch Gebildeten sind recht eigentlich die Bereiter des Klingerschen Ruhmes, sie sind es, die in den Kupferstichkabinetten immer wieder vor seinen radierten Tafeln angetroffen werden. Diese Elite geht den Weg zu Klinger über Dürer, über Böcklin, über Goethe, durch die Prima des Gymnasiums und durch den Hörsaal der Universität. Ein Reichsverweser des deutschen Idealismus schlechthin ist Klinger diesen allen, die einem romantisch-historischen Kulturprogramm leben, weil er der größte und edelste Programmkünstler der Gegenwart ist.

LOUIS CORINTH

Louis Corinth, Triptychon.

Corinth ist der einzige im engeren Kreis der Berliner Sezessionisten, der populär geworden ist. Liebermann nicht ausgenommen. Liebermann hat mehr Einfluß, wird mehr respektiert und beherrscht deutlicher die neue deutsche Kunst; Corinth aber steht dem Verständnis und dem Herzen des Publikums näher. Er versteht es, die Betrachter seiner Bilder schmunzeln zu machen. Als er um 1900 nach Berlin kam, entrüstete man sich über den Rücksichtslosen; bald aber wurde es deutlich, daß der Ostpreuße mit dem breiten Lachen, den klaren blauen Böcklinaugen und der Bärengrazie ein Gegenstand der Entrüstung nicht sein kann. Die Stimmung schlug um, als man instinktiv fühlte, daß Corinth die Kunst und das Handwerk zwar sehr ernst nimmt, aber keine peinlich strengen Forderungen an den Betrachter stellt, daß sein Talent von einem das Unterhaltende produzierenden künstlerischen Spieltrieb beherrscht wird, daß er nicht ein Prediger in der Wüste ist, sondern ein Genießer. Darum hat es amüsiert, wenn Corinth bluffend oft den ewigen Berliner Premierengeist für seinen Ruhm nützte. Man erkannte ihn, wie er ist, in jenen Selbstbildnissen, wo er entweder philosophisch neben einem Skelett und dann wieder faunisch mit offener

borstiger Brust dasteht, das Weinglas in der Linken, im Arm das halb entblößte Liebchen, und mit der Rechten ihr holländisch derb in die Brust greifend, so daß das weiche Fleisch mit dem zierlichen Purpurhütchen darauf zwischen den Fingern hervorquillt. Wein, Weib, Gesang: mit diesem Lebensmotiv wirkt man immer. Dieses Motiv des Genießens aber geht durch das ganze Lebenswerk Corinths. Malt er eine Kreuzigung, so erschrickt man nicht eben vor den blut-



Louis Corinth, Schlächterladen.

rünstigen Henkersknechten, den zerfetzten Körpern am Kreuz und dem Jammer der Situation. Man merkt gleich, es ist nicht so schlimm gemeint; es ist ein künstlerisches Spiel, prachtvoll durchgeführt, um mit Bravour ein beherrschtes Handwerk und eine flüssige Malerei zu zeigen, um ein ungewöhnliches Talent dreist zur Schau zu stellen. Es ist dieselbe Gesinnung, die einmal eine Kreuzigung und dann wieder Versuchungen des Heiligen Antonius, Parisurteile oder Susannen im Bade malte. In jedem Falle sind das Wesentliche die ausdrucksvoll heruntergemalten, riberaartig mageren Männerakte und die Darstellung

Louis Corinth, Bildnis des Grafen E. von Kayserling.

Louis Corinth, Bildnis seines Vaters.

nackter Dirnchen, die wie in einer Atmosphäre gutmütig gewährender Sinnlichkeit leben. Es sind mit Hilfe einer heiteren Fleischeslust aus christlichen oder mythologischen Legenden Anekdoten gewonnen, die humoristisch ins moderne Alltägliche hinüberschillern, die voller Drastik und Selbstironie sind. Ebenso ist Corinth in seinem Element, wenn er mit delikater Kraft und geistreicher Virtuosität Fleischerläden oder Schlachthäuser malt. Denn seine Phantasie ist ganz und gar fleischlich. Es ist, als wolle seine Kunst immer hineinbeißen ins volle Fleisch des Lebens. Dieselbe Vitalität ist in seinen Akten und Stilleben, in seinen Landschaften und Porträts. Und doch kommt er — das ist das Bemerkenswerte — nie ganz von der Palette los. Er ist, bei aller Sinnlichkeit, ein Zeichner auch als Maler. Das will sagen: er bleibt, in all seiner Fülle, immer ein

wenig deutsch abstrakt. Als Mensch hat er vielleicht ebensoviel robuste Vitalität wie Courbet oder Jordaens; seine Malerei jedoch ist bei weitem nicht so sinnlich volltönend wie die dieser beiden. Sie ist dünner, körperloser, weniger konkret. Die Vitalität bleibt zu großen Teilen im Menschlichen, sie verwandelt sich nicht restlos in Malerei. Darum ist sie so deutlich, so aufdringlich sogar zuweilen im Stoff. Corinth ist in seiner Art ein Meister; aber ein Meister der Oberflächen; er beherrscht die Natur, doch durchdringt er sie nicht bis in ihre Tiefen.

Louis Corinth, Der Kronleuchter.

Man kann ihn einen Impressionisten nicht nennen. Er ist vielmehr ein selten starkes Ateliertalent, das den Impressionismus kapiert und verarbeitet hat. Der rechte Impressionist ist stets ein vom Eindruck der Natur Betroffener, der Wirklichkeitsvisionen zu gestalten sucht, ja, der sie, wie unter einer Zwangsvorstellung, gestalten muß. Corinth betrachtet die Natur mehr von seinem Können aus und denkt: sieh da, das könnte man malen. Es fehlt die große Notwendigkeit. Darum wirken seine Bilder auch nicht monumental. Er hat den hinreißenden Furor des Temperaments und des Pinsels; doch ist ihm nicht jedes Bild im

tieferen Sinne ein Schicksal. Bei einem Maler wie Liebermann ist das Talent ein Organ des Willens; bei Corinth dagegen dient alle Energie dem Talent. Wenn Liebermann seinem Talent ein strenger Erzieher, ein Geber und Wohltäter geworden ist, so empfängt Corinth schlechterdings alles von dem seinen. Jenem wird jede Skizze fast zu einem neuen Erlebnis, zu einem Kampf; Corinths Schaffen erscheint demgegenüber kampflos heiter. Liebermann ließe sich nie auf die Zumutung ein, ohne Besinnen etwa einen Christus oder eine Susanne zu malen, denn das sind für ihn sehr verwickelte Probleme; Corinth würde skrupellos beginnen und immer etwas Talentvolles zustande bringen. Niemals freilich ein großes objektives Meisterwerk. In diesem Sinne ist seine schnelle Bereitschaft, ist sein Stoffreichtum kein Vorzug. Doch weist dieser Reichtum andererseits auch wieder auf eine unserer Zeit ganz seltene Fruchtbarkeit des Geistes. Er zieht die ganze Welt der Erscheinungen und der Phantasie, soweit sein Blick reicht, in seinen Lebenstag hinein und gibt allen Dingen die Farbe seines Geistes. Immer nimmt er die Dinge geistreich launig, aber er nimmt sie nicht sehr tief. Er nimmt nichts feierlich; und er glaubt, bevor er etwas anderes glaubt, zuerst immer an sich selbst, an sein Handwerk, an seine Zeit und an Berlin. Corinth verwandelt in eine stets geschmeidige Malerei das Blutrünstige und das frauenhaft Zarte, das Bestialische und Drollige, Romantik und Persiflage, stiernackige Kraft und heitere Grazie, das Sinnliche und das Literarische, die Wahrheit der Natur und die Künstlichkeit der Mode; in seiner Welt sind beisammen Christusgestalten, Apostel, Henker, nackte Heilige, geharnischte Krieger, exotisches Getier, reiche Stoffe, Blumen, Früchte und Landschaften, das perverse Fräulein Salome aus Berlin W, Susanne mit den beiden Alten, Odysseus als grindiger Bettler, Schauspieler in ihren Rollen, Schlächtergesellen, Bourgeois und Bohémiens, Kostümmodelle und er selbst in vielen Zuständen seines Daseins; er malt exotische Improvisationen, alttestamentarische Motive und mythologische Allegorien, Peter Hille, Hagenbeck, Eduard Meyer und elegante Gesellschaftsdamen, Nahes und Fernes, Antikes und Gestriges — und vor allem Akte und immer wieder Akte. Die sich brüstende Nacktheit und die sich in Schmerzen windende, die sich sträubende und die sich wollüstig zur Schau stellende Nacktheit, die junge, rosig üppige Nacktheit und die alte, ausgemergelte gelbe. Die Hauptsache ist Fleisch, und immer wieder Fleisch. Er malt die Frauen ihres Kopfes, ihres Gewandes oder, am liebsten, aller ihrer sieben Sachen wegen; und gleich daneben malt er Blut und knirschende

Louis Corinth, Selbstbildnis und Akt.

Knochen. Ist der Bürger chokiert — um so besser. Dann lacht Corinth sein breitestes Lachen und setzt auf einen Schelm anderthalbe. Am Ende hat er, wie es sich gezeigt hat, das Spiel gewonnen, weil er eine Natur ist, die sich gegen alle Widerstände durchsetzt.

Die ersten entscheidenden Eindrücke hat Corinth in München empfangen. Darum ist er die Münchner Atelieratmosphäre auch niemals wieder ganz los geworden. Paris hat seine bedeutende technische Begabung sodann bis zu einer gewissen freien akademischen Meisterschaft entwickelt. Es ist bezeichnend, daß er in Paris nicht die Lehren Courbets, Manets und der großen Impressionisten gesucht hat, sondern daß in der Académie Julian der süßliche Routinier Bouguereau sein Lehrer wurde. Auch dessen Einfluß ist heute noch nachzuweisen. Darauf hat Corinth zehn Jahre lang wieder die Münchner Kunstatmosphäre gesucht und eine Reihe schöner, festgefügter Bilder gemalt, um im Jahre 1900 dann nach Berlin überzusiedeln. Hier, vor allem unter Liebermanns Einfluß, ist er ganz er selbst geworden. In Berlin erst hat er den Impressionismus recht kennen und für sich verwerten gelernt, was er im Laufe seiner Studienjahre den alten Niederländern abgesehen hatte; in Berlin ist er ein moderner Maler geworden. Der Kolonialpreuße hat in der Kolonialstadt Berlin recht eigentlich seine Heimat gefunden. Hier steht Corinth in seiner besonderen Mischung von ungebrochener Naturkraft und Konventionalismus, von Gründlichkeit und Bravour als eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten unserer neuen Kunst da. An natürlichem Talent kommen ihm nur ganz wenige gleich. In fast allen seinen Bildern sind jene persönlichen Merkmale, die den Betrachter sofort sagen lassen: ein Corinth. Nie ist das eigentümlich Handschriftliche zu verkennen, das diesen Maler zu einem Charmeur des kühnen Strichs macht, selbst nicht im allzu Flüchtigen, im nicht Gestalteten; im Gesamtwerk dominiert ein blonder fleischiger Lokalton, den kein anderer Maler so hat, und immer sind die Farben in einer ganz eigenen Weise, wie mit nervöser Flattrigkeit, durcheinandergearbeitet, durcheinander schraffiert. Seine Bilder sind nicht eigentlich farbig. Die Dominante ist überall der gelbliche Fleischton; auf bestimmte Farbenklänge besinnt man sich nur schwer. Groß ist aber die malerische Bewegtheit seiner Flächen. Wundervoll geglückt ist oft die Beherrschung der Materie; vor allem dort, wo die Natur dem Maler ständig vor Augen stand und ihn zwang, bis ans Ende sorgsam zu bleiben. Corinth ist ein Künstler, der eigentlich alles kann, der aber auch wieder viel mehr als nur ein Geschickter ist. Er bleibt immer er selbst, was er auch

beginnt, er hat seinen persönlichen Darstellungsstil, der zu ihm gehört wie das Sprechen und Denken und der, wenn er auch voller Manierismen steckt, immer doch jenseits der toten Manier bleibt. Nicht alle Arbeiten Corinths werden in der deutschen Kunstgeschichte einen Platz behalten. Aber eine Anzahl seiner besten Werke wird bleiben. Und diese Werke werden, neben denen Liebermanns, der Nachwelt die Art der nachmenzelischen Berliner Malerei dauernd vor Augen führen.

Louis Corinth, Schlächterladen.

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH

Leopold von Kalckreuth, Hamburger Hafen.

Es ist ein dauernd schmerzlicher Konflikt für den Schriftsteller, den Anlage und Neigung bestimmen, Werke lebender Künstler zu Studienobjekten zu machen, daß er an die Wirkung seiner Worte auf den Künstler nicht denken darf, daß er Kunstwerke betrachten muß, wie der Forscher die Naturorganismen, wenn er auf Grund einzelner persönlicher Kunstwerke das Wesen der überpersönlichen Kunst als Ganzes zu erkennen sucht, daß er im Künstler also nur ein Werkzeug zu sehen hat, ein zulängliches oder unzulängliches. Der Künstler empfindet es als Kränkung seiner Würde, wenn er, der ganz Persönlichkeit ist, sachlich und relativ betrachtet wird; der Schriftsteller aber sinkt gleich auf die Stufe eines banalen Lobredners oder Tadlers herab, wenn er das Überpersönliche nicht wenigstens hinter dem Persönlichen sucht.

Am meisten fordert zu dieser exakten Untersuchungsweise die Gattung des Talents auf, die Leopold von Kalckreuth verkörpert. Denn man kann sich für das, was er und die seiner Art hervorbringen, wohl erwärmen, nicht aber begeistern, man kann sich nicht rückhaltlos hingeben, sondern muß versuchen, die

Werke einzuordnen, man wird nicht überwältigt, sondern zur sachlichen Untersuchung angeregt. Sehr leicht schreibt man gerade über die Kunst Leopolds von Kalckreuth so, als sei der Künstler mehr ein Werkzeug der Kunst als eine lebendige, menschlich prächtige Persönlichkeit, wie es doch der Fall ist. Es bittet beim Schreiben darum eine innere Stimme leise gerade diesen Künstler um Entschuldigung wegen des Versuchs zu einer Objektivität, die der Imperativ der Pflicht doch fordert.

Es gibt verhältnismäßig viele Schauspieler, die Schauspielerkinder sind, die also von frühester Jugend an in der Atmosphäre der Bühne herangewachsen sind. Da ist es nun charakteristisch, daß erblich Begabte fast immer gute, ja vortreffliche Schauspieler werden, daß die eigentlich genialen Temperamente in ihren Reihen aber nicht gefunden werden. Die großen Ursprünglichen wachsen fast immer aus dem Laienelemente hervor. Ähnlich ist es innerhalb der Malerei. Man wird in der Kunstgeschichte unter den ganz ursprünglichen Malern nicht viele Malersöhne finden. Aber man wird unter diesen des öfteren die ruhige Tüchtigkeit finden, wie Kalckreuth, der Sohn des Schirmerschülers und späteren Weimarer Kunstschuldirektors Stanislaus von Kalckreuth, sie mit seiner Künstlerpersönlichkeit verkörpert. Ruhige Tüchtigkeit, das ist der Charakter von Kalckreuths Malerei. Wenn es im heutigen Deutschland eine Malerei gibt, die man, ohne jeden üblen Nebensinn, eine Kunst der mittleren Linie nennen darf, so ist es die Leopolds von Kalckreuth. Es ist in seiner Malerei die Lehre des Vaters und der Weimarer Kunstschule, es ist ein Einfluß von dem der belgisch-holländischen Kunstgrenze naheliegenden Düsseldorf darin, sie ist durch München, Karlsruhe, Stuttgart und wieder durch Weimar gegangen, hat sich mit Thoma und Liebermann, mit der Heimatkunst und dem Impressionismus zugleich auseinandergesetzt, hat von allen Seiten die Eindrücke aufgenommen, und Auseinanderstrebendes gelassen vereinigt. Aber sie ist dabei nicht physiognomielos geworden; im Gegenteil: das Resumieren ist ihr wesentlicher Zug. Kalckreuths Talent ist durch diesen, sein ganzes Leben beherrschenden Willen zu einem charaktervollen Kompromiß nicht entartet, sondern er hat sich an diesem Willen erst entfaltet, weil es die eingeborene Bestimmung dieses Künstlers ist, ein Mittlerer, ein Vermittler, ein Beruhiger von Gegensätzen zu sein. Seine Mission ist es gewesen und ist es noch, der modernen Kunst Vertrauen zu gewinnen, den Radikalismus sozusagen nationalliberal zu vertreten. Und diese Mission erfüllte er, wie kein anderer es könnte, durch seine ein größeres Publikum für

Leopold von Kalckreuth, Gräfin Kalckreuth.

die neuen Lebensideen gewinnende, populäre und doch gesinnungsstrenge Kunst, durch die Konzilianz und Würde seiner an führender Stelle stehenden Persönlichkeit, ja durch seine prachtvolle Erscheinung sogar und durch seine soziale Stellung. Was das Publikum den Radikalen, den neue Werte Prägenden nicht glaubt, das glaubt es seiner Malerei und seiner Person: ein lebendiges, phrasenloses Deutschtum. Darum war es eine glückliche Wahl, als dieser Maler zum ersten Vorsitzenden des Deutschen Künstlerbundes gemacht wurde. Er mag malen oder sprechen, handeln oder nur in seiner hünenhaften Größe und Männlichkeit dastehen: immer überzeugte er jene Schwankenden, die zu gewinnen das politische Ziel dieses Bundes war. Denn er hat nicht die Differenziertheit und genialische Problematik des ursprünglichen Talents, das sich scheinbar in Widersprüchen vorwärts bewegt, das den Laien ängstigt, verwirrt und ärgert. Es ist Verlaß auf ihn und auf seine Malerei.

Kalckreuth steht als Maler ungefähr zwischen Liebermann und Thoma, aber hinter beiden zurück. Nicht weit entfernt von Uhde. Seine Natur zieht ihn zu einer Heimatsliebe, wie Thoma sie bekundet, zur lyrischen Enge und zur gedankenseligen Beschaulichkeit; seine Intelligenz und Einsicht aber ließen ihn andererseits über die engen Horizonte hinausblicken und die eine ganze Welt bewegende Idee der neuen Malerei wahrnehmen. Dem Eigenbrötler kommt die klare Vorurteilslosigkeit des adeligen Weltmannes zugute. Drei Elemente sind in Kalckreuths Kunst in einer ganz persönlichen Weise verschmolzen: das bäuerlich Idyllische, das vornehm Weltliche und das international Moderne. Nicht Berechnung hat diese Teile verbunden, sondern die innere Natur des Künstlers hat es getan, weil sie es ihrem Wesen nach tun mußte. Man lernt, im Anblick dieser Künstlerpersönlichkeit, darauf merken, wie die Natur in ihren Geschöpfen verfährt und wie sie die Kräfte zu mischen imstande ist. Ihr Wille war in diesem Fall, aus einem Menschen, in dem eine starke Empfindungskraft und ein unendlich reiner Wille zur Kunst waren, der die Einsicht für das Echte hatte und starke Anlagen für das Handwerk der Malerei, das höchst Mögliche zu machen. Zu überwinden war dabei dieses: daß Kalckreuth wenig Phantasie hat. Wenig von jener Phantasie nämlich, die gestaltende Kraft ist, die darin besteht, gesehene Natur in eine ganz neue und doch allen verständliche Bilderschrift zu übersetzen, die Natur in der Malerei nicht abzuschildern, sondern sie nachzuschaffen und die Anschauung bis zur genialen Vision zu steigern. Liebermann hat von dieser Gabe viel, Thoma manches, Kalckreuth nur wenig. Um

Leopold von Kalckreuth, Sommer.

das zu regulieren, suchte der Künstler instinktiv nach Ersatz. Er fand ihn einerseits, indem er die fehlende Formphansasie durch eine reine Innigkeit für die Gegenstände ersetzte: das machte ihn zum Heimatskünstler und ländlichen Idylliker; er fand Ersatz andererseits in einer edlen Hingabe an die Resultate des Impressionismus, in seinem Willen zur Sachlichkeit und Phrasenlosigkeit, kurz in einer vornehmen Malergesinnung: das machte ihn zu einem modernen Künstler, der eine international verständliche Sprache spricht. Beide Kräfte seines Wesens, der Wille zur Enge und zur Weite, suchen sich beständig zu durchdringen. Einmal fördern sie sich gegenseitig, und es gelingt das wahrhaft schöne Werk; dann aber hindern sie sich auch wieder, und es entsteht etwas Neutrales. Man kann es auch so ausdrücken: es streiten in Kalckreuths Malerei Kontur und malerische Aufgelöstheit. Wir sehen einen Zeichner der Anlage nach, der sich zwingt gut zu malen. Einen Zeichner der Anlage nach, weil er die Dinge einzeln und in ihren Gruppierungen persönlich liebt, fast wie ein Illustrator, und weil es ihn treibt, sie der Natur zeichnend nachzumodellieren. Im rechten Moment aber denkt er immer auch an die Atmosphäre, die um die Dinge gebreitet ist; und so entsteht etwas wie gegenständliche Plastizität en plein air. Die geniale Kälte der Impressionisten, ihre Fähigkeit, das ganze Leben der Erscheinung relativ zu nehmen: dies fällt Kalckreuth am schwersten. Seine Malerei ist gewissermaßen wie eine vorurteilsfreie moderne Weltanschauung, die instinktiv vom altüberlieferten Christenglauben durchsetzt ist. Naumann, Göhre, Traub oder andere radikale Pfarrerpersönlichkeiten dieser Art würden ungefähr malen wie Kalckreuth, wenn sie Maler wären.

Aus diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, daß das weitaus Beste, was Kalckreuth gelungen ist, die Bildnisse seiner Frau sind. Überhaupt die Bilder, bei denen sein Herz, sein gutes Menschengefühl am meisten beteiligt waren. Denn ihn ergreift nicht nur der Schein der Dinge, sondern auch, was sie bedeuten. Was sie ihm bedeuten. Darum gelingt ihm am besten, was ihm am meisten bedeutet. Insofern gleicht er manchem alten primitiven Meister, der mehr ein außerordentlicher Handwerker als ein Künstler war, dem es aber mit dem exakt beherrschten Handwerk, mit einer gottergebenen Sachlichkeit, möchte man sagen, oft gelang, Darstellungen beseelter Menschlichkeit von einer Tiefe zu geben, daß wir wie vor Offenbarungen stehen. Es gibt Bildnisse der Gräfin Kalckreuth, die in ihrer stillen, phrasenlosen Unscheinbarkeit und Menschlichkeit, in der klaren Durchdringung des Charakters in diesem Sinne etwas

Ergreifendes haben, etwas Altmeisterliches. An seiner Hingabe wächst der Künstler zu einer gewissen monumentalen Vertiefung empor. An derselben Eigenschaft, die ihn anderseits heimatskünstlerisch beengt. Also ist es doch wohl nicht so sehr die Art der Gefühlskraft, was zu einer starken Kunst führt oder davon zurückhält, sondern mehr der Grad. In demselben Maße wie Kalckreuth von seinem Modell im Innersten bewegt wird, bewegt er uns mit seiner Malerei.

Leopold von Kalckreuth, In der Sommerfrische.

Das erklärt auch die starke Wirkung, die von der Gestalt der schwangeren Schnitterin etwa ausgeht, die mit schweren, müden Schritten durch das reife Korn dahinschreitet. Es ist der Zug des Herzens, der Kalckreuth in diesem Fall soziale Stimmungen und Millets Nähe hat suchen und finden lassen. Eben um eines solchen Empfindungsgehalts willen erinnert man sich immer wieder auch jener drei Bilder, auf denen dieselbe alte Dame auf der Veranda und im Zimmer dargestellt ist. Nach einer anderen Richtung spürt man die innere Ergriffenheit dann wieder vor einer Landschaft wie „der Hamburger Hafen". Nicht häufig

ist die Grandiosität eines modernen Hafens in stürmischer Wetterstimmung in einem kleinem Bildausschnitt überzeugender und temperamentvoller zur Anschauung gebracht worden. Die Impression ist in diesem Fall einmal ein ursprüngliches Erlebnis für Kalckreuth geworden, es ist der Hand gelungen, dem Ablauf der Erregung, der inneren Betroffenheit schnell und gewandt nachzueilen. Aber neben solchen Stunden vollen Gelingens stehen immer dann auch Tage, wo die Malerei mehr pflichtgemäß als temperamentvoll ausgeübt zu sein scheint. Die Pflicht ist immer vollständig getan, so gut der Künstler es gerade vermochte; aber Plichtleistungen läßt man nur Gerechtigkeit widerfahren, man liebt sie nicht.

Bezeichnend ist für den Künstler seine ständig bekämpfte Neigung zum Genre. Der Instinkt treibt zum Genrehaften, wie er zum Heimatskünstlerischen lockt; aber der Verstand, die gute Kunstgesinnung gebieten auf bestimmten Punkten Einhalt. Man würde diese Neigung, wenn nicht sonst, schon aus einigen Bildertiteln ersehen können. Jene schwangere Schnitterin im reifen Korn hat Kalckreuth „Sommer" genannt. Das ist fast schon symbolisch. Und ein Titel wie „Fahrt ins Leben" (eine gebückte alte Frau, die einen Kinderwagen zieht) ist es ganz und gar. Hier ist ein Punkt, wo Kalckreuth sich mit einer Seite seines Wesens der Programmkunst nähert. Wie für dieses symbollüsterne Genre denn auch ein zu großes Format bezeichnend ist.

Die Mischung in seinem künstlerischen Wesen mußte Kalckreuth notwendig zu einem beliebten Porträtmaler machen. Als Porträtist hat er vor allem die vom Publikum mit Recht geschätzte Tugend, ähnlich zu malen. Seine Bildnisse sind immer sachlich und stets vornehm. Sie sind nicht des Künstlers, nicht der Technik, der Virtuosität, der Farbe oder der Zeichnung wegen gemacht, sondern der dargestellten Personen wegen. Das heißt: sie sind ohne alle Eitelkeit gemacht. Das ist ihr Vorzug. Ihr Nachteil ist, das es ihnen nicht selten an malerischer Phantasie fehlt. Zwischen den Bildnissen der Gräfin Kalckreuth und einigen der in der Hamburger Kunsthalle befindlichen mehr repräsentativen Porträts ist ein großer Abstand. Und doch hat der Maler in jedem Fall so gut gearbeitet wie er konnte. Diese Ungleichheit des inneren Vermögens: das eben ist bezeichnend für Kalckreuths resumierende Begabung.

Eine Künstlernatur alles in allem, die am besten vielleicht umschrieben ist, wenn man sagt, daß Kalckreuth ein ausgezeichneter Lehrer gewesen sein muß. Art und Entwickelung vieler seiner Schüler bezeugen es ja. Einer jener selbstlos

wertvollen Menschen, die neidlos genug sind, dem Schüler Ziele zu weisen, die sie selbst nicht oder nur in Augenblicken erreichen konnten. Ein Edelmann, der das Noblesse oblige auch in die moderne Malerei hinübergetragen hat, ganz Geradheit, Zuverlässigkeit und Vornehmheit. Bedingt in allem, was Temperament und elementarische Gestaltungskraft betrifft; unbedingt aber in allem, was mit Ernst, Sachlichkeit, nobler Gesinnung und heller Einsicht zu leisten ist. Ein männlicher Charakterkopf innerhalb der modernen deutschen Malerei.

Leopold von Kalckreuth, Strickendes Mädchen, Zeichnung.

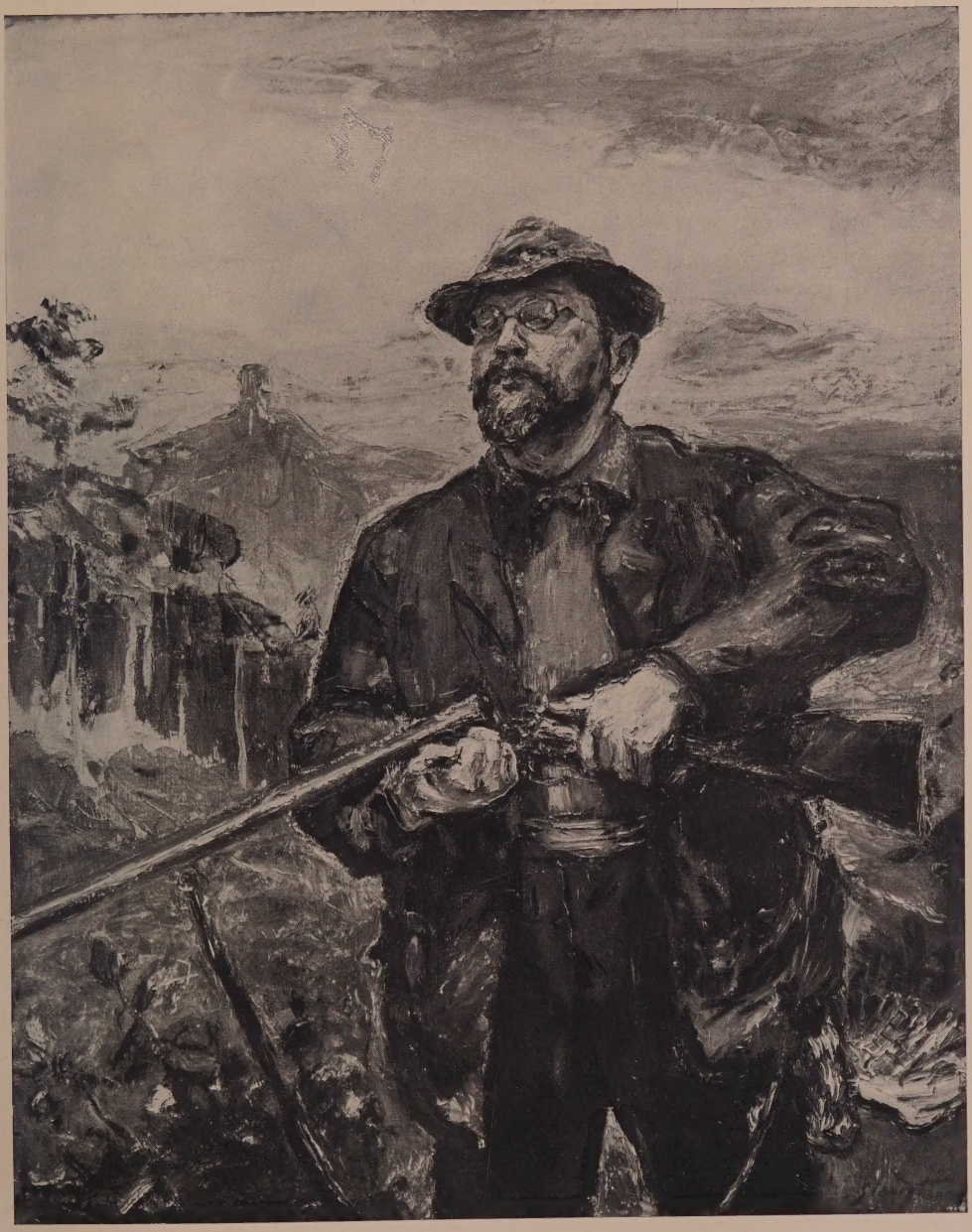
MAX SLEVOGT

Max Slevogt, Straße in London.

Slevogt bereitet schwachen Beurteilern einige Verlegenheit, weil in seiner Kunst gar nichts Programmatisches ist. Nur wer es vor Bildern nicht versteht, das Auge denken zu lassen, wagt diese Kunst mit einem Schlagwort zu etikettieren. Ein lebendiges Verhältnis zu Slevogt findet allein, wer Freude an der komplizierten Kraft hat, wer sich von einer glanzvollen Vitalität fortreißen lassen mag und wer Organe für beide Arten von Phantasie hat: für die Phantasie des Auges, die Liebermann immer meint, und für jene erfindende Phantasie, die es liebt, das Leben poetisch zu inszenieren. Slevogt hat diese doppelte Phantasie in hohem Maße: zwei Absichten, zwei Kräfte sind in ihm, die sich fortgesetzt verbinden und kreuzen, die nebeneinander hergehen, auseinanderstreben und wieder verschmelzen. Er ist ein leidenschaftlicher Romantiker, den es getrieben hat, sich mit der modernen Wirklichkeitsmalerei, mit dem Impressionismus und seiner voraussetzungslosen Anschauung auseinanderzusetzen; er ist der geborene Fabulierer, der sich zur malerischen Objektivität gezwungen hat, und der, durch all seine geistige Beweglichkeit, durch all seinen

Vorstellungsreichtum hindurch, die wahre Natur sucht. Trübner und Liebermann, die beide auf Slevogt gewirkt haben, sind im Vergleich mit ihm klassische Einseitigkeiten; Slevogts Wesen ist weniger grundlegend, dafür aber reicher, glänzender, es hat eine Brillanz, die ihn aufs höchste liebenswürdig macht. Er hat eine neue Art von Romantik in die deutsche Malerei gebracht, oder, wie man auch sagen kann: er hat die deutsche Romantik in einer neuen Weise malerisch gemacht.

Wesentlich ist Slevogts süddeutsche Abstammung, sein bayerisches Naturell. In seinem Wesen ist das Draufgängerische der Bayern; etwas von dem Urwüchsigen, Unzähmbaren, ja Wilden dieses Stammes wird in seiner Kunst sichtbar. Auch ist seine vollblütige Sinnlichkeit, seine fleischige Phantasie durchaus süddeutsch. Aus dieser Anlage stammt der mächtige Impuls der Slevogtschen Kunst, ihr con brio-Tempo, ihr Elan, ihre unbändige Lust an der Aktivität und ihr Erlebnishunger. Diese Anlage nun kam in die Münchener Kunstlehre, sie geriet in eine Atelieratmosphäre und in den Umkreis der Alten Pinakothek. Sie hat den Beweis der Selbständigkeit schon dadurch erbracht, daß sie den Verführungen dieser Umwelt, den Verführungen zum Dekorationsmäßigen, zu einer falschen Altmeisterlichkeit, zu einer künstlichen Romantik nicht erlegen ist. Wo ein Lenbach doch unterlegen ist, und wo für Slevogt die Gefahr besonders groß war, weil der Karnevalsgeist der Münchener Kunst auf seine unablässig inszenierende Phantasie besonders lebhaft wirken mußte. Mit gesundem Instinkt hat er sich in München, als Jüngster, zu Trübner, Uhde und Corinth gesellt. Die künstlerischen Ergebnisse dieses Umgangs sind in seinen Jugendwerken niedergelegt. Als er dann fühlte, daß München ihm auf die Dauer gefährlich werden könne, ist er nach Berlin gegangen. Dort hat Liebermann ihn beschäftigt, Manet und die Impressionisten haben ihm neue Erkenntnisse vermittelt, und er hat sich, in einigen Punkten, Delacroix und Menzel genähert. Es liegt in seiner lebendig intelligenten Natur, alles wertvoll Neue aufzunehmen, es sogleich zu verarbeiten und durch jeden Einfluß nur um so mehr zu sich selbst zu kommen. Die ersten Jahre in Berlin waren aber voller Gefahren. Zeugnisse einer reifen Jugendmeisterschaft: der „Verlorene Sohn", die „Schaubudentänzerin", der „Totentanz", die „Scheherezade" und andere schöne Werke lagen schon vor, als Slevogt es unternahm, den altmeisterlich dunklen Romantikerstil aufzugeben und sich einen impressionistisch hellen Realistenstil zu erwerben. Die neue anspruchsvolle Malweise hätte die innere Vorstellungskraft leicht lähmen oder



Max Slevogt, Selbstbildnis als Jäger.

verwirren können. Man kann im Freien, im plein air der Wirklickkeit, nicht Erdachtes malen. Slevogts ungemeines Talent half sich durch eine Bereicherung: neben dem Wirklichkeitsmaler wuchs ein Illustrator heran, wie wir ihn seit dem jungen Menzel nicht gehabt haben. Der Zeichner entlastete den Maler so lange, bis dieser in der neuen Anschauungsweise sicher geworden war, und, auch heute noch, so oft es Slevogt treibt, ein Stück Natur bildnishaft darzustellen. In dieser Weise ist der Künstler seines neumeisterlichen Handwerks so gewiß geworden, daß er damit jetzt ebenso sicher dichten kann wie früher in München mit dem altmeisterlichen Handwerk. Man möchte über das Lebenswerk Slevogts, wie es vor uns daliegt, den Titel „Dichtung und Wahrheit" setzen. Diese Kunst führt den Betrachter durch Wunder und Wirklichkeit, durch die Märchenreiche der Einbildungskraft und durch die nicht weniger wunderbaren Erscheinungen der Alltäglichkeit. Dieses Doppelgesicht läßt Slevogts Kunst so reich erscheinen. Sie ist es auch der Leichtigkeit der Produktion nach. Die Fülle des in kaum zwanzig Arbeitsjahren Geschaffenen ist nur schwer zu übersehen. Da alles einzelne aber seine Qualität hat, ist dieses ein Zeichen jener natürlichen inneren Fülle, die für genialische Menschen bezeichnend ist. Da sind die großen Bilder der Frühzeit, die eben erwähnt wurden, daneben Versuche, die noch unter dem Eindruck Böcklins standen, und heftig charakterisierte Bildnisse, dann folgten Freilichtstudien, Tierbilder aus dem Zoologischen Garten in Frankfurt, viele Männer- und Frauenbildnisse, die großen Don-Juan-Darstellungen, Reiterstudien, Stilleben, Landschaften, der „Ritter im Harem", die „Marietta", der große Rückenakt aus dem Jahre 1905, Selbstbildnisse, eine lange Reihe von Improvisationen mit Simson-, Don Juan-, Don Quixote- und Karnevalsmotiven, die „Kleopatra", der „Hörselberg", immer wieder Bildnisse und zuletzt die Folge der ägyptischen Bilder. Dann die Illustrationen zum „Ali Baba", zum „Sindbad", zu Coopers „Lederstrumpf-Erzählungen", zur „Ilias", zum „Rübezahl", zum „Cellini", zum „Cortez" und viele einzelne graphische Blätter. In dieser Fülle scheinen sich Erfindung und Anschauung immer zu überbieten; Wahrheit und Dichtung tanzen eng umschlungen dahin. Dieses ist es, was Slevogts Kunst so anregend macht: er sieht und erlebt alles interessant und zwingt den Betrachter zu seiner Anschauung herüber. Er macht das Wahre geistreich und das Geistreiche wirklich. Vor allen Bildern erregt den Betrachter das suggestive Schreiben mit dem Pinsel, mit der Farbe, das Slevogt eigen ist, seine ganz verinnerlichte, Geist und Anschauung gewordene Virtuosität.

Max Slevogt, Schaubudentänzerin.

Max Slevogt, Souper in Nymphenburg.

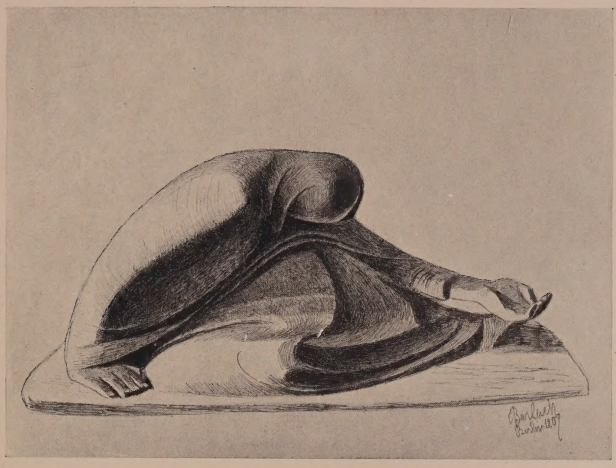
Faszinierend ist die Beweglichkeit dieser Kunst, ihr schneller Puls, ihre Verwegenheit, selbst gegenüber der Wirklichkeit. Sie macht die Natur geistig und prächtig, aber sie bleibt, bei aller heimlichen und offenen Romantik, sachlich. Die Poetenlust Slevogts war nie literarisch, aber von Jahr zu Jahr ist sie malerischer geworden.

Slevogts Kunst ist Spiel im edelsten Sinn. Ein Spiel, das die Welt der Erscheinungen und Vorstellungen mit divinatorischem Instinkt durcheinandermischt. Und sie ist auch dieses: eine Naturalisierung heldenhafter Empfindungen. Das Ganze dieses Lebenswerks wirkt wie ein modernes Heldengedicht. In Slevogts Geblüt ist ein Tropfen vom Blut Albrecht Dürers. Er hat jene Kunst, die man nur „aus der Natur herauszureißen braucht", und auch jenen Sinn, der „inwendig voller Gestalt ist". Ein heller, freudiger Glanz liegt über dem Ganzen, weil alles hervorquillt, wie es muß. Diese Kunst dient nicht programmatisch der Zeit, sondern es dient ihr die Zeit mit ihren besten Kräften. Seht hin: ein genialischer Mensch! Und all sein Menschentum sitzt immer in der Spitze seines Pinsels und seines Zeichenstifts!

Max Slevogt, der Verlorene Sohn. Mittelbild des Triptychons.

Sammlung Eduard Fuchs, Zehlendorf.

ERNST BARLACH



Ernst Barlach, Bettlerin, Zeichnung.

Die Freunde moderner Kunst, die jedes Talent von starker Eigenprägung als einen Gewinn betrachten, stehen mit sich vertiefendem Interesse vor den Skulpturen und Zeichnungen Ernst Barlachs, bezwungen von der energischen Originalität dieser Arbeiten. Obenhin urteilende Kunstbetrachter, Naturalisten des Denkens, die nur das plausibel Scheinende begreifen, werden in Barlach, auf Grund seiner überstilisierten Skulpturen und seiner bis zur Monomanie lapidaren Zeichnungen, viel Undifferenziertes vermuten. Diese wissen nichts von jenem Gesetz der ewigen Gegensätzlichkeit, das uns allen erst Gleichgewicht verbürgt, das weiche Naturen oft treibt, als Künstler hart zu scheinen, wie es harte Naturen im Ästhetischen zuweilen das Weiche, ja, das Sentimentalische suchen läßt, das den athletischen Leibl als Maler frauenhaft zärtlich nuancieren ließ, das die in vielen Zügen schüchterne und verlegene Natur Corinths antreibt, sich gewaltsam zur Schau zu stellen und das im geistreich beweglichen Liebermann den Ehrgeiz erweckt hat, als Maler ein Muster des Einfachen und Ungeistreichen zu sein. Auch hinter den rücksichtslos vereinfachenden Formen der Barlachschen Kunst, hinter all ihrem Grotesken und Ungemilderten steht nicht ein primitives Empfinden, sondern ein komplizierter Mensch mit einem zarten, keuschen und reichen Innenleben. Hinter der scheinbaren Armut der Barlachschen Ornamentalität lebt eine gestaltenreiche Fülle, wie

sie heute nicht oft gefunden wird. Was gefühllos scheinen könnte, ist sehr oft das Resultat eines gewaltsamen Ausbruchs, was dem flüchtigen Blick wie unnatürliche Stilisierung aussieht, ist der innerlich notwendige Ausdruck eines unter der Dämonie seines Temperaments Erschauernden, eines leidenschaftlich Aufschluchzenden, eines von der Schicksalsdramatik des Alltags Berauschten. Was den Oberflächlichen in Barlachs Arbeiten grotesk, bizarr, manieriert und tendenziös anmuten könnte, das ist die natürliche Äußerungsform einer Persönlichkeit, die einsam ist, weil sie die Tiefe will, und die ganz von selbst originell wird, eben weil sie einsam ist. Barlachs Plastiken stammen letzten Endes ab von den Grotesken, die als Wasserspeier und Balustradenfiguren auf den Vorsprüngen alter gotischer Dome hocken, sie haben etwas von dem wie im poetischen Erschrecken gefundenen, unheimlich beseelten Ausdruck gotischer Heiliger, denen innere Ekstase die Glieder verrenkt, den Leib ausgemergelt und den Körper ganz zu einem Gefäß der Psyche gemacht hat. Alle Plastiken Barlachs leben sozusagen in einer Atmosphäre, in deren Tiefe ferne Gewitter drohend murren. Und sind doch durchaus Plastiken, in jeder Form skulptural gedacht, ganz kubisch empfunden in der Anlage, mit technischem Ingenium immer ins Materialgemäße übersetzt, mit feinstem Handwerkssinn durchgemeißelt und durchmodelliert, frei von allem literarisch Unkünstlerischen und ganz Produkte äußerer und innerer Naturanschauungen.

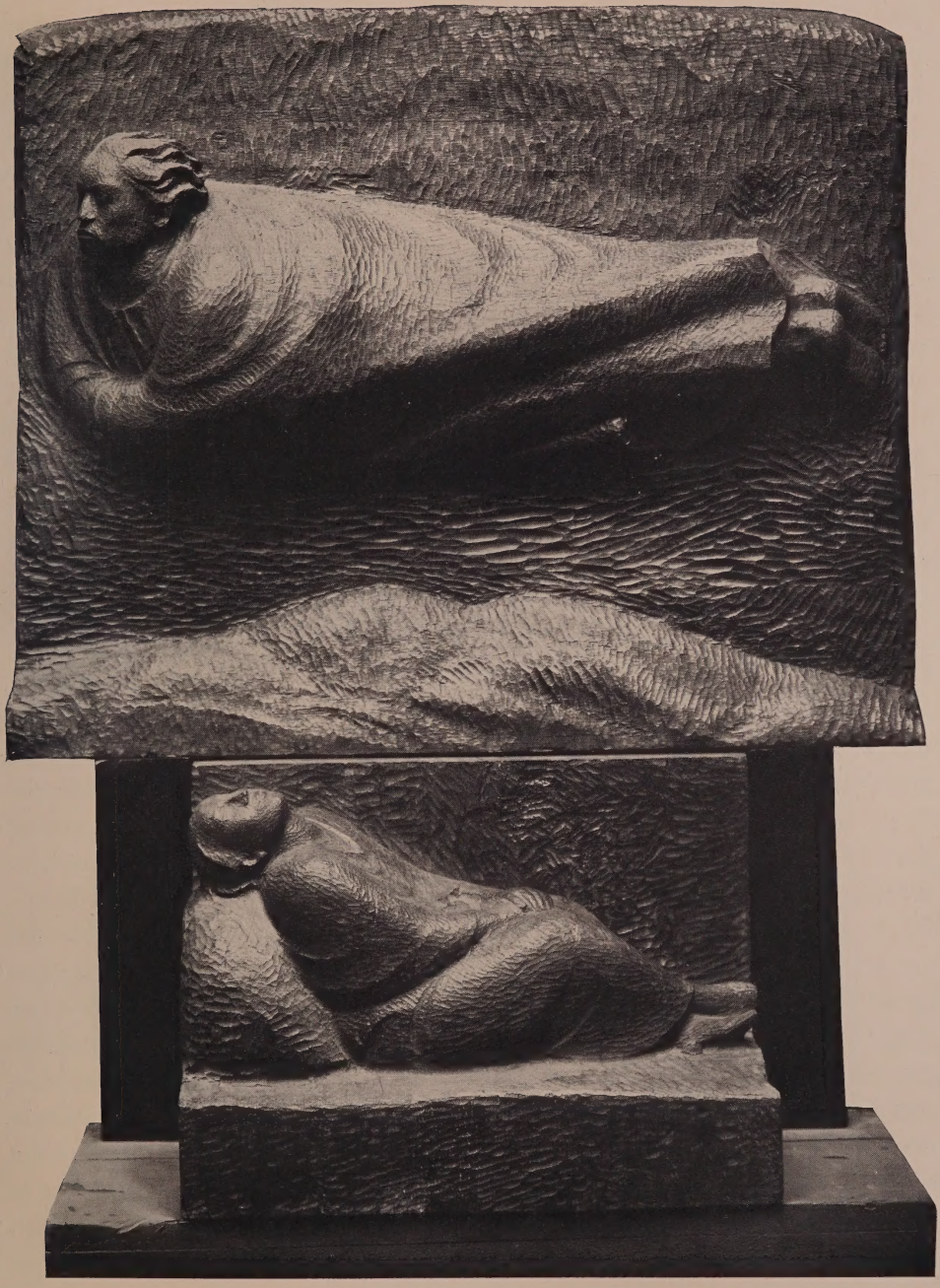
Wenn man Barlach eine Poetennatur nennt, so ist das ein Hilfsmittel, um die innere Romantik dieses Künstlers innerhalb der festen Grenzen seiner Raumkunst zu bezeichnen. Barlach ist in seiner Art ebensosehr Bildhauer wie Gaul. Aber wenn man diesen einen beruhigten Klassiker nennen kann, so ist Barlach im Gegensatz zu ihm ein innerlich bewegterer Romantiker. Und das eben läßt ihn als eine Natur erscheinen, die poetisch beeinflußt zu nennen, nahe liegt. Nicht nur, weil er sich auch literarisch als Lyriker und Dramatiker versucht hat, nicht nur, weil er so gern und oft sogar als ausgesprochener Sittenschilderer zeichnet, sondern weil er von Stunde zu Stunde in Symbolen lebt und weil er seiner ganzen Anlage nach ein tragischer Mensch ist. Weil er an sich selber leidet, wie die Daumier- oder Milletnaturen etwa, und sich eben dadurch als vom Uradel der Kunst abstammend erweist. Der starke Ernst dieses Künstlers fordert vom Betrachter mit Gewalt Aufmerksamkeit. Schon als äußere Erscheinung fällt Barlach unter modernen Künstlern auf. Die jungen Sezessionisten könnte man oft, wenn man zuerst mit ihnen bekannt wird, ohne gleich zu wissen,

Ernst Barlach, Der Sterndeuter.

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

wer und was sie sind, für Privatdozenten, Bankbeamte oder Ingenieure halten; in Barlach erkennt aber jedermann sofort den Künstler. Er gehört mit seinem Wesen und auch mit seinem edlen, ein wenig bohèmehaften Romantikeraussehen zu den Casper David Friedrich-Erscheinungen der deutschen Kunst; in ihm ist etwas wie ein Otto Ludwig-Naturell, denn er ist zugleich dramatisch gewaltsam und lyrisch innig, ist ein philosophischer Eigenbrötler und zugleich ein Mensch der Weite. Soll von einem spezifischen Deutschtum in der modernen Kunst geredet werden, so ist vor allem auf Künstler seiner Art zu verweisen. Dieser Holsteiner, der in Hamburgs Nähe aufwuchs, ist jenen vergrübelten Niederdeutschen verwandt, die der Lebende sich neu entdeckt hat und zu denen Ph. Otto Runge gehört. Um 1800 wäre auch er wahrscheinlich ein Nazarener geworden; ein Nazarener mit der Witterung für den Impressionismus. Heute noch sind ihm unverkennbare nazarenische Züge eigen. Er ist etwas wie ein deutscher Minne. Auch in seinen Skulpturen und Zeichnungen ist die asketisch gewordene Sinnlichkeit der Form und die gotische Transzendenz des unmittelbar Angeschauten. Äußerlich gehört er im übrigen in manchem Zug zu jenen Modernen, die bewußt aufs Primitive zurückgreifen. Barlach lernt lieber von den Ägyptern und Etruskern als von den Griechen, lieber von Japanern und Gotikern als von den Renaissancemeistern.

Nichts ist bezeichnender für den Ruhelosen als der Umstand, daß das innere Rußland ihm zur Fundgrube bedeutender Motive geworden ist, wogegen der Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz ziemlich spurlos an ihm vorübergegangen ist. Rußland hat ihn mächtig erschüttert. Er hat es etwa so gesehen, wie es uns aus Dostojewskijs Romanen entgegenkommt. Es hat ihm Mut zu einem wahrhaft schonungslosen Naturalismus gemacht; aber er hat das Wirkliche dort zugleich auch in der Atmosphäre jener Dostojewskijhaften Mystik gesehen, die das stinkend Alltägliche übersinnlich fast erscheinen läßt und aus dem Spiel der Realitäten ein tiefsinniges Schicksalsmärchen macht. In Rußland ist ihm die Wirklichkeit sozusagen steppenhaft stilisiert entgegengekommen; er hat die russischen Menschen plastisch gleich begriffen, wenn sie ihm mit Physiognomien entgegentraten, die in jedem Zug von einem ungezügelten Innenleben erzählen, mit tartarisch gestülpten und slawisch geschlitzten Gesichtern, mit vergrämten, verschwelgten, verzweifelten und unheimlich brütenden Antlitzen. Er hat die große Linie dieser Welt geahnt, wenn er als Zeichner dann oft auch etwas gar zu summarisch vorgegangen ist, und hat das bäuerische



Ernst Barlach, Vision.

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

Proletarierelend mit Hilfe langer Kaftane und halbantikischer Faltengewänder plastisch so zu verarbeiten gewußt, daß man vor den besten seiner Skulpturen fast wie vor japanischen Bronzen steht.

Vor wenigen Jahren noch schien Barlachs Lapidarität in Gefahr, im Kunstgewerblichen stecken zu bleiben, etwa so wie der plastische Stil von Luksch, Wrba oder Taschner. Um so mehr als die Inanspruchnahme seiner Fähigkeiten für keramische Arbeiten auch äußerlich Bedingungen zum kunstgewerblichen Formalismus schuf, als diesem Künstler ein unverkennbarer Drang zum ornamentalen Spiel und zur Linie an sich eigen ist und als er endlich nicht nur ein sehr sicherer und geschickter Zeichner, vor allem Aktzeichner ist, sondern sich auch zu allem Handwerklichen so streng erzogen hat, daß er technisch eigentlich alles kann, was er will. So ist er, zum Beispiel, einer der ganz wenigen modernen Bildhauer, die Holz zu bearbeiten verstehen, die natürlichen Sinn für die besondere Behandlung der Holzplastik haben, die das schöne Holzmaterial wie von innen heraus zu beseelen wissen und nicht nur immer vom Modellierthon aus denken. Jetzt ist diese Gefahr moderner Verkunstgewerblichung längst überwunden. Nach schweren Lehrjahren, die den Norddeutschen durch die Klassen der Hamburger Gewerbeschule geführt haben, durch das Diez-Atelier der Dresdner Akademie und durch die Akademie Julian in Paris, während derer er mit seinem Hamburger Genossen Garbers zusammen Monumentalbauplastiken im flotten Atelierstil gemacht hat und Grabmale von schön gestalteter Innigkeit, die ihn durch talentvolle Milletnachahmung und Rodineinflüsse haben gehen lassen, um den Zeichner dann zeitweise zu einem Genossen der Simplizissimus-Illustratoren zu machen, hat Barlach einen Punkt innerer Entwicklung erreicht, wo er sich selbst und die Möglichkeit seiner Natur kennt. Es erwecken die Werke seiner letzten Jahre die Gewißheit, daß wir einen Künstler vor uns haben, der nicht mehr ein Opfer des Stilformalismus werden kann, weil er ein geborener Plastiker ist. Dieser Bildhauer hat sich zur rechten Zeit von Berlin in eine mecklenburgische Landstadt zurückgezogen, nachdem er empfangen hat, was er braucht. Er hat leidenschaftlich fast die Einsamkeit gesucht — und ihm gelingen nun Werke, die in jedem Jahr schöner sind als im vorhergehenden. In der Stille gewinnt dieser Bildhauer-Dichter die schöne Einfalt des reifen Mannes, die ohne weiteres phantasievoll und voller Gestalt ist. Man spürt es vor jeder Arbeit Barlachs, daß sein Credo ist, nichts zu wollen als die Kunst, nichts zu begehren als die Fähigkeit, das den Wundern des Daseins gegenüber

Ernst Barlach, Der Spaziergänger.

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

dramatisch und doch keusch Erlebte in reinen Formen auszudrücken. In dem zwischen Wirklichkeit und Vision sich bewegenden Leben seiner Tage kommen ihm wie von selbst glänzende poetisch-skulpturale Einfälle, die in der Bildhauerkunst ganz neu sind; in der Zurückgezogenheit reift ihm immer mehr die Kraft formaler Gestaltung, so daß sich die romantisch beseelte Lapidarität seiner Plastiken in einer unendlich originellen Weise den besten altdeutschen Holzskulpturen nähert. Es gleicht dieser Künstler seinem „Sterndeuter", weil auch er den schmerzlich forschenden Künstlerblick beständig nach oben gerichtet hält, ganz selbstvergessen und ohne jede Schönlingspose. Da er wirklich in den Sternen sein Schicksal geschrieben weiß, während er fest doch auf dem Boden der Natur und seines Handwerks steht, ist seiner Kunst die Gebärde eines überzeugenden, wenn auch grotesk gefesselten Heroismus eigen. Eines Heroismus, der nicht die bekannten Theatergebärden hat, sondern dem im Gegenteil eine schüchterne Ungelenkigkeit, eine gewisse bäuerliche Blödigkeit eigen ist. Es ist der echte neue, der moderne Heroismus. Unter den deutschen Malern des vorigen Jahrhunderts begegnet man ihm in verschiedenen Verkleidungen des öfteren; nie aber bisher unter den Bildhauern.

Barlach befreit sich offenbar von dem was ihn peinigt, indem er es plastisch gestaltet. Und ihn peinigt, wie gesagt, vieles, ihm ist das Leben an sich leidvoll. Barlach handelt als Bildhauer ungefähr so, wie Böcklin als Maler handelte, als er, zum Beispiel, die drückende Unfreiheit der Ehe in dem Bild „Odysseus und Kalypso" gleichnishaft darstellte: Odysseus — der Mann — blickt sehnsuchtsvoll aufs weite Meer hinaus, während in seinem Rücken Kalypso — das Weib — mit lachenden Gebärden zum Genuß der sinnlichen Gegenwart lockt. In dieser Weise wachsen auch bei Barlach höchst subjektive Empfindungen ins Allgemeingültige hinein. So sind offenbar Bildwerke entstanden, wie „Der Schwertzieher", „Der Sterndeuter", „Der Einsame", „Der Wüstenprediger", „Der panische Schrecken" oder „Der Ekstatiker". Barlach lebt und denkt in Symbolen. Ähnlich ist es bei den Gestalten, die mehr objektiv dem Leben nachgebildet worden sind. In diesen Fällen hat der Künstler die seiner Empfindung antwortenden Gegenbilder in der Natur gefunden. Bezeichnend ist, daß jene erste Gruppe fast nur männliche Gestalten, daß sie sozusagen nur dramatisierte Selbstbildnisse enthält, daß in der zweiten Gruppe aber die Frauengestalt überwiegt. In allen Fällen aber sind Menschen dargestellt, die das Leben gewaltsam erleiden, Opfer des Lebens und zugleich Vertreter eines mehr passiven als aktiven Heldentums.

Wichtig ist schon das Stoffliche. Die Modelle sind Bettler, Vagabunden, Wanderer; oder man begegnet einer „sorgenden Frau", einer „alten Frau am Stock", einem „frierenden Mädchen", einer Gruppe „Verlassener", und zwei Bildwerke heißen sogar ganz allegorisch „Trauer" und „Hunger". Das Merkwürdige und Neue ist, daß Absichten, wie sie sich in diesen Titeln schon aussprechen, von einem Bildhauer verwirklicht worden sind. In der Malerei begegnet man ähnlichen Tendenzen ja häufig genug. Bemerkenswert ist, daß es hier gelungen ist, man darf sagen, zum erstenmal seit Riemenschneider oder doch seit der volkstümlichen Holzbildhauerei des Barock, dichterischen Stimmungen und grüblerischen Weltgefühlen eine genau zusagende plastische Form und eine überzeugende Technik zu finden, daß eine schöne, stets beängstigte, leicht verletzliche Künstlernatur, die die Einsamkeit sucht, den Beweis der Möglichkeit erbringt, innerhalb der Skulptur zu dichten, Stimmungen zu gestalten, auf das schwankende Geheimnis hinter aller Erscheinung hinzuweisen und doch in den Grenzen der plastischen Kunst zu bleiben, ja, diese Grenzen sogar mit streng beschränkender Kraft neu zu bezeichnen. Barlach wäre problematisch ohne sein starkes, ursprüngliches plastisches Formgefühl, um so mehr als er vielseitige Interessen hat, als er auch ein romantisch monumentalisierender Illustrator und ein Dramatiker des Gespenstischen sein möchte. Ohne dieses bestimmte und zur äußersten Bestimmtheit drängende Formgefühl hätte sich der dichtende Bildschnitzer im Genrehaften verlieren müssen. Das Bedeutende und Einzige der Begabung, die Barlach heißt, besteht in der Fähigkeit, innere Vorgänge in Formen zu verwandeln, die ihrerseits dieselben Empfindungen hervorrufen, in der Fähigkeit den Dichtungen der Seele ein lebendiges Formenkleid zu weben. Leider läßt sich über diese Form, über ihr Wesen und ihre Entstehung, also über das Entscheidende, etwas durchaus Aufklärendes nicht sagen. Man kann darauf hinweisen, daß Barlach von Millet nie ganz los gekommen ist, daß er mit Nutzen gotische und japanische Plastik studiert hat, daß der Anblick russischer Volkstypen für ihn entscheidend geworden ist und daß die Einfachheit seiner Form auf dem Boden der genauesten Naturkenntnis wächst; man kann sprechen von der Geschlossenheit der Massen, von der altmeisterlichen Weisheit, womit oft in große glatte Flächen unendlich lebendige Licht- und Schattenakzente von Händen und Köpfen gesetzt sind, von der Beseelung und Ausdruckskraft der Form und von der Erhöhung des Proletarischen zum grotesk Monumentalen; es ließe sich manches sagen über das sinnliche Gefühl für die Materie, über die

vom Holzmaterial und der Technik geschaffene Haut, worauf merkwürdige Bronzelichter spielen, über Rundplastik und Relief und über die soliden Handwerkstugenden dieser Kunst — man wäre damit aber der Form und ihrem Geheimnis im wesentlichsten nicht viel näher gekommen.

Eine Schule wird Barlachs Stil wahrscheinlich nicht zeitigen. Formen dieser Art müssen leer werden, wenn nicht ebenso lebendige Persönlichkeiten sie jedesmal spontan von neuem erschaffen. Wahrscheinlich bleibt die Holzbildwerkerei Barlachs eine Episode. Aber das ist kein Einwand gegen diese wie aus dem tiefsten Volksgefühl hervorbrechende Kunst. Das Beste in der deutschen Kunst ist in eben diesem Sinne oft Episode gewesen.

WALDEMAR RÖSLER †

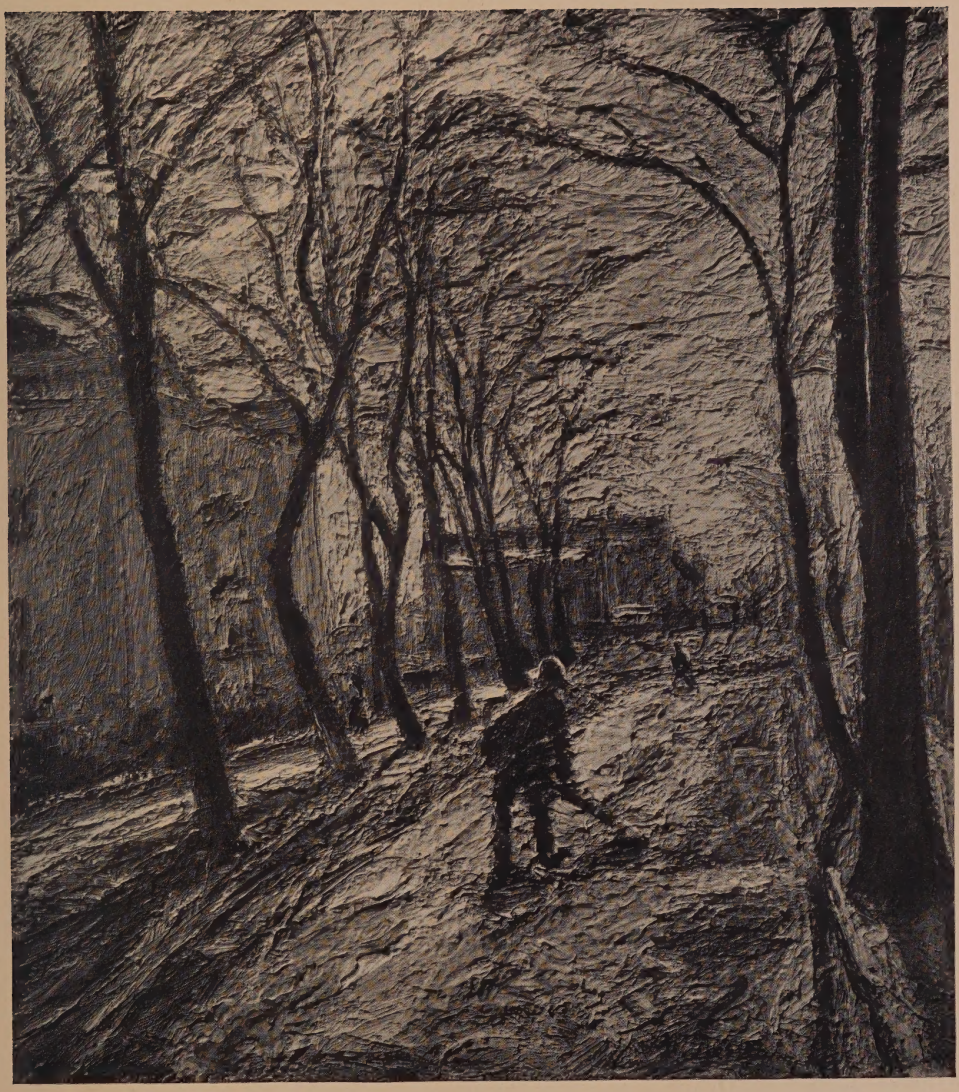
Waldemar Rösler, Lithographie.

Der Anlage nach stand Rösler ungefähr zwischen Th. von Brockhusen und Max Beckmann. Mit Brockhusen, dem ostpreußischen Studienkameraden, hatte er eine gewisse kühle Kühnheit der Naturauffassung gemein, eine nachdrückliche Energie, den Eindruck zu vereinfachen, ihn technisch zu stilisieren und die Landschaft mathematisch fast nach Raumwerten zu zerlegen; mit Beckmann verband ihn eine charakteristische moderne Romantik und eine zur Koloristik drängende Fülle, die der Naturpsychologie Liebermanns den tieferen melodischen Klang und das dekorative Element hinzufügen möchten. Rösler ist aber schneller als seine beiden Genossen zu einer gewissen Reife gekommen, weil er seine Mittel zu organisieren verstand, weil er nicht so überreizt war, wie Brockhusen es nach der Seite einer impressionistischen Systematik ist und Beckmann nach der Seite einer delacroixartigen Ideenfülle, weil er, ohne jede

Banalität, vernünftig mit seinem Talent haushielt. Man vermag den Künstler vor den besten seiner Bilder zu vergessen, diese können für sich leben. Und das eben ist ein Zeichen von Reife.

Rösler hatte sich im wesentlichen über seinen Weg schon entschieden, als er nach Berlin kam. Dennoch darf man ihn einen Liebermannschüler dem Geiste nach nennen; einen Schüler, der seinen Meister aus der Ferne studiert hat. Was er bei Neide, dem Maler der „Lebensmüden", und bei Dettmann in Königsberg gelernt hatte, das sind nur Elementarkenntnisse, die auf seine Eigenart im tieferen Sinne nicht gewirkt haben. Rösler gehörte zu jenen Talenten, die sich vor allem durch das Studium guter moderner Malerei gebildet haben, die nur aufmerksam hinzusehen brauchten — sei es auf Liebermann, Monet oder van Gogh —, um zu fühlen, wie sich in ihnen das Eigne lockert, die nur den Hinweis brauchen, um viele Konsequenzen gleich praktisch zu erkennen. Dieses war das lebendig Intelligente in Röslers Talent. Seine feinste natürliche Klugheit aber hat er bewiesen, als er, einer der unmittelbarsten Liebermannschüler, sein Vorbild niemals imitierte. Er hat dem Geist nachgeahmt, nicht die Hand; er hat im Dativ nachgeahmt, nicht im Akkusativ. Er lernte, wie man stets lernen sollte: mit Hilfe eines Meisters hat er sich selbst entdeckt und selbständig gemacht.

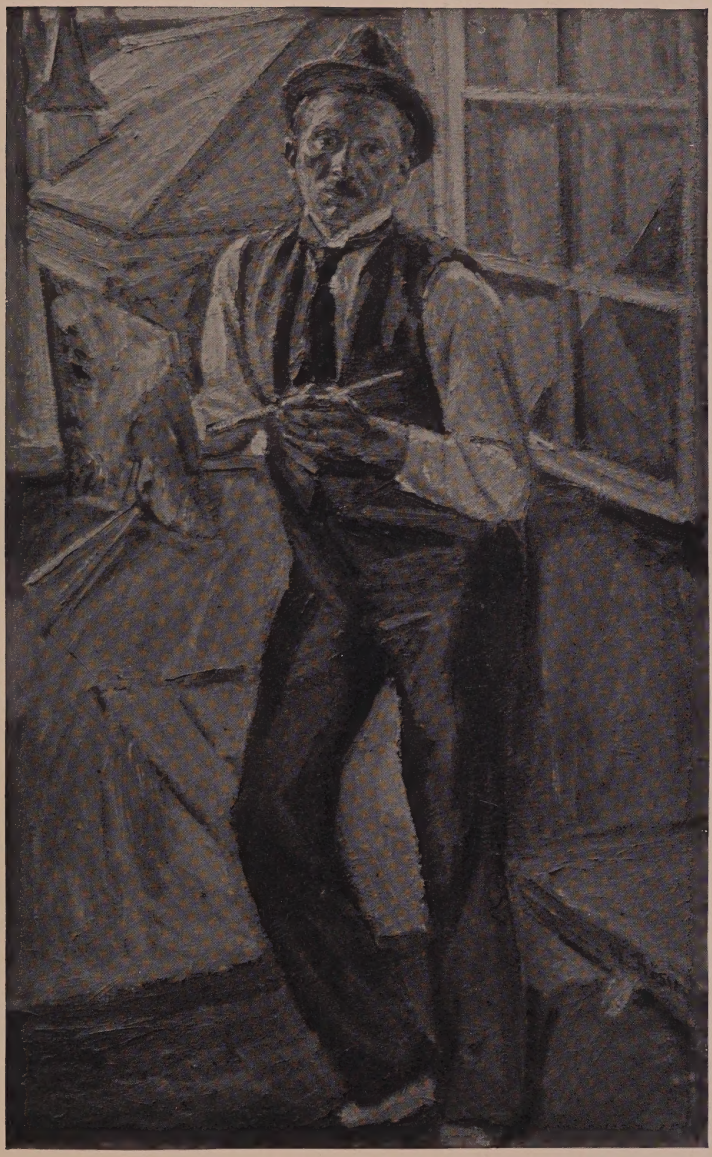
Rösler lebte zuletzt in einem Vorort Berlins. Wenn er sein Haus verließ, war er mit wenigen Schritten am Bahndamm. Dort gibt es unter anderem einen mit Akazien eingefaßten Sandweg, von dem aus der Blick, vorbei an Bahnhofsgebäuden und Holzschuppen, übers Gleise fort auf das freie Feld hinausschweifen kann und auf einen hohen, reinen Himmel. Hier malte Rösler am häufigsten. Nicht Studien, die im Atelier zu Bildern gemacht wurden, sondern fertige Landschaften. Er streifte mit seinem großen Malgerät die Umgegend auch weiterhin ab, so daß das Malen oft zu einer auch körperlich recht mühsamen Sache wurde. Stets aber war es die als reizlos verschriene Vorortlandschaft bei Berlin oder eine andere, meist als banal geltende Natur, in die Rösler die blutreiche Romantik seiner Seele, die starke Vitalität seiner Jugend hineintrug. Er malte in der Nähe des Bahnhofes Großlichterfelde-Ost, wo Großstadtkehricht in den Gräben liegt und das profane Leben zur Miete wohnt, den ewigen Glanz der alltäglich neugeborenen Natur, das farbig Funkelnde des kosmischen Schöpfungsduftes. Er hatte das entscheidende Malergeheimnis erkannt, so daß seinem Auge keine Gegend mehr häßlich oder gleichgültig erscheinen konnte; der innere Jubel dieser gesunden Seele nahm teil an allem Lebendigen, die Mystik aller



Waldemar Rösler, Straße in Groß-Lichterfelde.

Realität oder, was dasselbe ist, die greifbare Realität des Naturgeheimnisses ging diesem heiteren Malerauge allerorts auf, ihm ward das Innere zu einem Äußeren und das Außen zum Innen. Rösler hat dem Bahndamm und dem ärmlichen Akazienweg in seiner Nachbarschaft etwas profan Heroisches abgewonnen; er hat dem gegenständlich Banalen eine fast romantische Einsamkeitsstimmung abzuringen gewußt. In Röslers Landschaften ist das, was die Illusion des Lebens gibt. In seiner sehr pastosen Malweise, die mit Anstrengung den richtigen, den lebendigen Ton sucht, malte er eine öde winterliche Landstraße mit einigen dürren Bäumen und einer Telegraphenstange so, daß darin eigentlich alle winterlichen Landstraßen der Welt enthalten sind. Aber er tat es nicht absichtlich stilisierend, sondern indem er den Extrakt des Eindrucks, das in seinen Augenerlebnissen Konstante suchte oder, wie man auch sagen kann, indem er der jähen Impression auf den Grund ging. Er malte eine Fabrik hinter mageren Frühlingsbäumen und verstand damit eine Illusion des Frühlingswetters zu geben. Er hatte die glückliche Gabe, das Allgemeingültige als das Selbstverständliche zu empfinden, und malerische Phantasie genug, um mittels einer ihm eigentümlichen Bilderschrift seine Empfindungen im Betrachten aufleben zu lassen. Angesichts seiner Herbstbilder, in denen sich, aus kräftigen blauen Schattentönen hervorwachsend, ein paar sehr überzeugende Farben wuchtig zu fast großartigen Wirkungen zusammenfügen, spürt man, wie das Gefühl von Kraft und Jugend, das der Maler vor der Natur hatte, belebend auf einen übergeht. Man fühlt sich erfrischt von der Art, wie Rösler mit zuversichtlicher Farbenlust das Licht und die Sonne, die Klarheit des Winters und den herben Duft des nordischen Frühlings gemalt hat.

In den letzten Jahren hat Rösler auch in Ostpreußen Landschaften gemalt. Da ist, zum Beispiel, eine abendliche Dorfansicht, die koloristisch so kühn und klingend gestaltet ist, daß man einer Gruppe am Dorfbrunnen unwillkürlich einen Evangelienstoff zugrunde legt. Die Realität ist so glücklich übersteigert, daß sich das Poetische wie von selbst einstellt. Das aber ist stets ein gutes Zeichen. Denn es ist besser, wenn der Betrachter ohne Zutun des Malers auf einen Titel etwa kommt wie „Christus am Brunnen", als daß der Maler seinem Bilde solchen hochtrabenden Namen gibt. In dieser Landschaft sieht man manches von dem erfüllt, was Fritz von Uhde nie gelingen wollte; sie ist voller Saft und malerischer Phantasie, während zugleich die ganze Lyrik einer starken Seele zum Ausdruck kommt. Das Dekorative der Farbigkeit ist in keinem



Waldemar Rösler, Selbstbildnis.

Punkte kunstgewerblich: es ist nicht aus dem gefälligen Ton entwickelt, sondern aus dem richtigen Ton. Das Objekt der Darstellung ist, hier wie in den andern Landschaften, der Raum und das Geheimnis des Lebens im Raum. Sodann gibt es unter diesen ostpreußischen Landschaften Darstellungen des Dünengebirgs mit Schluchten, die überwuchert sind von einem dichten ginsterartigen Buschwerk, und mit fernen Ausblicken nach dem hell aufglänzenden Meer — alles sehr farbig und klangvoll und aus einer reichen Materie heraus gebildet. Es gibt mehrere Ansichten einer weithin sich schwingenden Meeresbucht, mit Uferbergen, Brandung und ausfahrenden Booten; und dann wieder Darstellungen des weiten Feldergebiets hinter den Dünen, das sich flach und weit dahin dehnt, in dem die Horizontale triumphiert und das Auge von Plan zu Plan immer weiter in die Tiefe gezogen wird; Wiesen und Kornfelderweiten, mit spärlichem Buschwerk, mit Zaunreihen, Landwegen und weidendem Vieh, über die sich ein farbig bewegter Himmel wölbt und die von farbigem Licht ganz überstrahlt sind. Die Motive an sich sind immer alltäglich, ob sie nun im Sommer in Ostpreußen gefunden sind, oder im Frühling, im Herbst und Winter in der Umgegend Berlins, in Groß-Lichterfelde, Tempelhof, am Teltowkanal oder in der Nähe der Kadettenanstalt. Das Motiv ist nur Medium, ist nur Träger der malerischen Stimmung. Es liefern sich vor allem die Farben der Himmel und des sich im Raume heftig dehnenden Terrains einen Kampf, der zuweilen zum Tumult ausartet. So sehr, daß selbst Roheiten nicht vermieden werden. Sie und ebenso die übertriebene und übertreibende Pastosität des Farbeauftrags sind Merkmale einer Jugend, die noch in der Entwicklung stand. Die Heftigkeit, womit Rösler die zähen Farbschichten übereinander strich, wobei zuweilen koloristisch reiche Effekte eines fast neo-impressionistischen Farbengeflimmers entstanden, ist nicht so sehr ein Zeichen der Sicherheit, als vielmehr ein Merkmal des Suchens nach dem Richtigen. Eines Suchens auf dem Malgrund selbst, und während der Arbeit. Dieser Vorbehalt spricht es schon aus, daß die Landschaftskunst Röslers in ihren Resultaten recht ungleich ist. Es gibt einige Arbeiten — besonders mit Motiven aus Lichterfelde —, die einen erstaunlichen Grad von Beherrschung zeigen und deren lebenswahre Romantik den Betrachter bezwingt; aber es gibt auch Landschaftsbilder, die wie nur halb geglückte Skizzen wirken. Man erkennt auf den Bildflächen sogar an verschiedenen Stellen ein verschiedenartiges Gelingen. Es gibt Partien von schöner malerischer Richtigkeit und daneben Stellen, die ziemlich obenhin zugestrichen sind. Das trifft vor allem dort

Waldemar Rösler, Frühlingslandschaft.

zu, wo das Format besonders groß ist. Dieses zu große Format ist charakteristisch für die Jugendlichkeit des Talents. Es brauchte Platz, um sich ausdehnen zu können, brauchte eine gewisse Ellenbogenfreiheit.

Einem Talent gegenüber, wie Rösler es war, wird es offenbar, daß der Impressionismus, den Monet und Manet etwa vertreten haben, von den jungen Künstlern nur als Durchgangsgebiet betrachtet wird, daß die Mission Liebermanns darin bestanden hat, den französischen Impressionismus bei uns zu akklimatisieren und ein bleibendes Zwischenglied zu sein. Es wird sichtbar, wie wenig eigentlich die ganz unmittelbar von Manet, Monet, Liebermann oder von andern Vorbildern Angeregten aus der Berliner Sezession, wie wenig die direkt Nachahmenden die Kunst erweitert haben und wie lebendig die neue Generation wenigstens Instinkt, Willen und Talent hat, es zu tun. Die lebendige, die selbständige Nachfolge kommt jetzt erst herauf. Und in demselben Augenblick, wo sie sichtbar wird, zeigt sich wieder der spezifisch deutsche Instinkt, der stets zu einer optimistischen Erhöhung des Angeschauten drängt. Die Folge

ist eine Art von neuer Romantik auf der ganzen Linie. Eine Romantik, die nun aber durch die Schule des Impressionismus, durch die Lehre von Manet und Liebermann, von Cézanne und van Gogh gegangen ist. Es erwacht allenthalben in ähnlicher Weise eine Lust, in unmittelbar Gesehenes neue Bedeutung hineinzutragen. Daraus ergibt sich dann ein neuer Wille zum Kolorismus. Was wir sehen, ist eine Umbildung der Liebermannschen Anregungen zu einer Kunst, die ein prononciert deutsches Gesicht hat. Liebermanns Malerei will stets den Ausdruck, sie will ergründen; die Kunst der Neuen dagegen will neben dem Ausdruck die Freude, sie will klingen und erregen. Aber sie hütet sich dabei, ebensosehr wie die der Impressionisten, vor der „Idee". Trotzdem die neue Romantik zu absichtlichen Übersteigerungen neigt, denkt sie nicht literarisch, sondern geht von der Technik aus, vom Handwerk und von der Anschauung. Mit alledem ist nicht gesagt, daß es sich um einen „Fortschritt" handelt; aber es handelt sich ganz gewiß um lebendig Neues, das zweifellos folgenreich sein wird. Auch Rösler folgte dieser neuen Romantik. Er wäre ihr zweifellos ein bedeutender Vertreter geworden, wenn er länger gelebt hätte. Er ist aber, neben so vielen anderen jungen Malern, ein Opfer des Krieges geworden. Eines der am lebhaftesten beklagten. Mit ihm ist viel anregende und entwickelnde Kraft zu Grabe getragen worden. Er wirkte wie ein Organ des Zeitgeistes, wir erblicken in ihm einen jungen Meister, dessen künftige Mission zwar nicht zu beweisen war, der aber mit seinen hinterlassenen Werken dem Betrachter den Glauben aufzwingt, daß dem bedeutenden Anfang eine bedeutende Entwicklung gefolgt wäre, wenn nicht das schöne Menschentum der Brutalität des Lebens unterlegen wäre.

Waldemar Rösler, Sommerlandschaft.

MAX BECKMANN

Max Beckmann, Der Künstler und seine Frau.

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

Sucht man Beckmanns Eigenart mit einem einzigen Wort zu umschreiben — und es zu tun sieht sich der Betrachter einer komplizierten Künstlernatur ja wie von selbst verleitet —, so möchte man sagen: Beckmann, das ist der Maler des Phänomens. Wie sehr dieser Maler das Ungewöhnliche, das dramatisch auf die Spitze Getriebene, wie sehr er das Phänomenische aufsucht, wird vor allem erkannt, wenn man eine größere Anzahl seiner Bilder beisammen sieht und wenn man zugleich an seine Zeichnungen denkt. Über den Landschaften Beckmanns drohen fast immer Gewitterhimmel im Maestoso dunkler Wolkenkämpfe, in den Porträtgruppen ist eine Stimmung, die den Augenblick zu symbolischer Allgültigkeit erhöhen möchte, man sieht Museumsbilder großen Formats mit strudelnden Himmelfahrten, tumultuarischen Amazonenkämpfen, Kreuzigungen voller Entsetzen und Todesgekreisch, Erdbeben,

Vergewaltigungen und Sterbeszenen. Dieser Maler mag anpacken was er will: er gerät mehr oder weniger ins Katastrophale hinein. Er fühlt und denkt in Extremen; er ist ganz Spannung. Insofern ist er ein Antipode aller Leibl- und Liebermannaturen. Er will nicht nur die Kunst der Malerei an sich, sondern er will mittels der Malerei auch die „große Idee", das ethische Pathos, die

Max Beckmann, Beweinung. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

heroische Sensation. Er ist ein deutscher Maler von jener anderen Seite, wo Cornelius, wo Feuerbach einst standen und wo Max Klinger heute etwa steht. Klinger vor allem ist er verwandt. Beckmann ist ein Deutsch-Römer. Aber ein moderner, ein vom Pathos sozialer Empfindungen und von der impressionistischen Kunstanschauung tief berührter Deutsch-Römer; einer, der nicht in Rom oder Florenz lebt, sondern in Berlin, und nicht in dem reichen, gesättigten

Berliner Westen, sondern in den dürftigen Vorortbezirken des Nordostens. Ein Deutsch-Römer, der kaum noch griechische Mythologien malt, der vielmehr aus Geschehnissen, wie die Zeitungen sie täglich mitteilen, etwas Michelangeleskes entwickeln möchte, ungefähr so wie Géricault es tat, als er sein „Floß der Medusa" malte, oder wie Delacroix, als er die griechischen Freiheitskämpfe zum Motiv nahm. Ein Deutsch-Römer, der in dem Großstadtinferno voller Dirnentragödien und Zerrbilder des Luxus den Terzinenrhythmus der göttlichen Komödie vernehmen möchte und der, um durch die Schrecken der modernen Höllen sicher dahinwandeln zu können, den gewaltigen Russenapostel Dostojewskij zu seinem Virgil gemacht hat. Beckmann hat einen starken Instinkt für seine Zeit. Daher gewinnt er unschwer auch die Beachtung der Zeit. Zudem ist in ihm etwas Jünglinghaftes, das mit den Jahren nicht altert. So wird der frühe Erfolg verständlich, der Beckmann in seinem dreißigsten Jahre schon wohlbefestigt im öffentlichen Interesse dastehen ließ. Dieser Erfolg war fast zu früh. Tiefe künstlerische Qualitäten setzen sich zögernder durch; die werden immer erst spät oder nur von relativ wenigen begriffen. Womit Beckmann siegt, das ist in erster Linie seine Menschlichkeit, seine Persönlichkeit, es ist vor allem der reiche, erregende Stoff.

Die Persönlichkeit wirkt am nachdrücklichsten durch ihr Wollen. Wir sehen einen Grübelnden, der alle Erscheinungen ins „Große" umempfindet und umdenkt, der von einem fast romanhaften Geniebegriff okkupiert ist und der seine Tage wie in gesteigertem Jambengefühl erlebt. Die Selbstbildnisse zeigen einen wohlgeformten Jünglingskopf, mit dem charakteristischen, fast brutalen Willenskiefer der in der Gegend von Braunschweig Heimischen, mit einem kindlich trotzigen Mund, mit traurigen und gleichsam hungernden Augen, mit einem Ausdruck von fast hochmütig abweisender Selbstqual. In diesen Selbstbildnissen und auch in den Bildnisgruppen ist stets eine merkwürdige Stimmung lautloser Trauer. Man denkt: hinter diesem Menschen sind die Erinnyen her. Beckmann erscheint wie ein jüngerer Bruder von Ibsens Gregers Werle oder gar von Brand, mit dem Wahlspruch: alles oder nichts.

Was Beckmann als Maler auszeichnet, ist Einsicht. Michelangelo, Tintoretto, Signorelli sind von dem Stipendiaten der Villa Romana so verarbeitet, daß man sie im modernen Temperament kaum wiedererkennt. Delacroix ist enthusiastisch geliebt, und Manet ist einsichtsvoll studiert worden, Liebermann und Trübner sind verdaut, Cézanne ist zum Lehrer geworden, Klinger hat den Unruhigen zu

Goya geführt, englische Bildniskunst ist betrachtet, und von dem Genossen Waldemar Rösler ist auch einiges profitiert worden, kurz, es hat kaum ein anderer Berliner Sezessionist mit so viel Erfolg auf den Schülerbänken der Zeit gesessen. Beckmann weiß genau, was gute Malerei ist. Er hat ein klug erzogenes und festzugreifendes Auge für bedeutende malerische Wirkungen. Wäre das schon Malerei, was er sinnlich übersinnlich in der Natur sieht, so wäre er ein Meister. Sein Auge hat die echte malerische Phantasie. Diese bedeutende Einsicht in das Wesen des Künstlerischen bezweckt sich zudem nicht selbst. Sie dient einem Wollen, das an das Höchste der Kunst rührt. Beckmann will nichts Geringeres als die beiden Kräfte der neueren deutschen Malerei, die sich bisher stets im Gegensatz zueinander ausgebildet haben, vereinigen. Er will Wirklichkeitskunst und Ideenkunst verschmelzen; Feuerbach und Liebermann, Romantik und Realistik, Klassik und Naturalismus sollen eines werden. Ebenso wie er aus dem Gemeinen das ewig Bedeutende zu gewinnen sucht, wie er die Wahrheit unserer Alltage und das antikisch Edle neu vereinen, den Zufall von gestern und das allgemein gültige Symbol zusammenschweißen will, wie er moderne Großstadt und zeitlose Ideale, Géricault und Delacroix einerseits und Manet und Cézanne andererseits nicht als Widersprüche empfindet. Er will die Wahrheit, die ganze Wahrheit, aber auch das Schöne und groß Klangvolle. Er weiß genau, welche Gefahren seiner Gedankenkunst drohen, und sucht sie mit Anstrengung zu vermeiden; andererseits möchte er das impressionistische Erlebnis des Sehens erregenden Stoffideen und dem, was man „Gehalt" nennt, zugute kommen lassen. Darum sucht er abwechselnd die Natur und die poetische Vision. Der Deutsch-Römer soll Impressionist werden, der Impressionist ein Prophet. Dieser „Synthese" rennt er nach wie der Läufer von Marathon dem Siegeslorbeer; er erblickt am Ziel eine imaginäre Krone, die die Krone des Lebens und der Zeit ist.

Dieses Wollen, von dem man nicht weiß, ob es nicht überhaupt eine Schimäre meint, bedient sich einer entschiedenen Begabung für das Handwerkliche der Kunst, einer Begabung, der alles Akademische mit einer gewissen Mühelosigkeit gelingt. Bezeichnend ist schon die Frühreife; bezeichnend ist auch die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit. Was im Talent automatischer Natur ist, die Nachahmungsgabe, das hat Beckmann in hohem Maße. Dafür ist aber eine andere Talentkraft nur bedingt ausgebildet: die Gestaltungskraft. Also das Allerwesentlichste. Hier steht der Betrachter vor der Problematik dieser Per-

Max Beckmann, Damenbildnis.

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

sönlichkeit. Beckmann kann als Maler, Handwerker und Techniker nicht immer und nur teilweise so gestalten, wie sein Auge die Erscheinungen fühlt und denkt. Er hat mehr die malerische Phantasie des Wollens als des Könnens. Auf dem Wege vom Auge zur Hand geht mit seinen Visionen in der Regel eine Veränderung vor: sie nehmen Züge des Akademischen an. Jener sieghaften Gabe, die die gleichgültigste Naturform mächtig zu beseelen versteht, begegnet man bei Beckmann nicht oft. Einer schönen griechischen Statue können Kopf, Arme und Beine fehlen: es ist im Rumpftorso immer noch unvermindert die Gewalt des ganzen Kunstwerkes; in einem Arm, einem Stück Gewand, einem Rücken von Michelangelo ist ebensoviel Dramatik wie in den ganzen Sibyllen- und Prophetengestalten; Daumier vermag mit den Linien eines gleichgültigen Gesichts zu erregen, und ein Stuhl oder ein paar Holzschuhe von van Gogh können ein seltsam unheimliches Leben haben. Die Kraft, die solches erreicht, ist recht eigentlich die Gestaltungskraft, in der die wesentliche, die entscheidende malerische Phantasie enthalten ist. Das weiß Beckmann sehr wohl, und er bemüht sich angestrengt auch um die einzig erstrebenswerte, um die schöpferische Originalität. In dem vor drei oder vier Jahren schon gemalten Bild „Gesellschaft I“ ist es ihm gelungen, mit Hilfe von Menschenkörpern die Hieroglyphe einer unvergeßlichen Lebenstimmung zu gestalten, in dem altdeutsch herbe anmutenden Damenbildnis ist echte Stilkraft, obwohl das charakteristische Modell dem Darstellungstalent weit entgegengekommen ist, und auch in der „Landschaft bei Hannover“ ist das Äußere durch die Art der künstlerischen Transponierung zu einem Inneren geworden. In der Regel ist die Gestaltung in den direkt vor der Natur gemalten Bildern besser geglückt als in den romantisch ersonnenen Darstellungen; im ganzen aber fehlt sie öfter als sie nachweisbar ist. Von hier aus könnte man umgekehrt argumentieren und sagen: eben weil Beckmann — wie ein echter Deutsch-Römer — in diesem Punkte noch bedingt ist, häuft er so heftig und reich die Stoffe, entwickelt er soviel poetische Phantasie und sucht er fortgesetzt den Pelion auf den Ossa zu türmen. Er sucht aus diesem Grunde auch eine klangvolle Koloristik. Aber diese Koloristik ist durchaus nicht auf allen Punkten schon mit der Malweise organisch verwachsen; sie ist zu großen Teilen nur etwas Hinzugefügtes, ist mehr illuminierender Natur als organisch malerisch und darum etwas äußerlich dekorativ. Zudem kann eine, wenn auch psychologisch gemeinte Farbigkeit niemals Forderungen der Form ersetzen. Gestaltungskraft zeigt sich vor allem in der Formbeherrschung. Auch die erregte Technik,

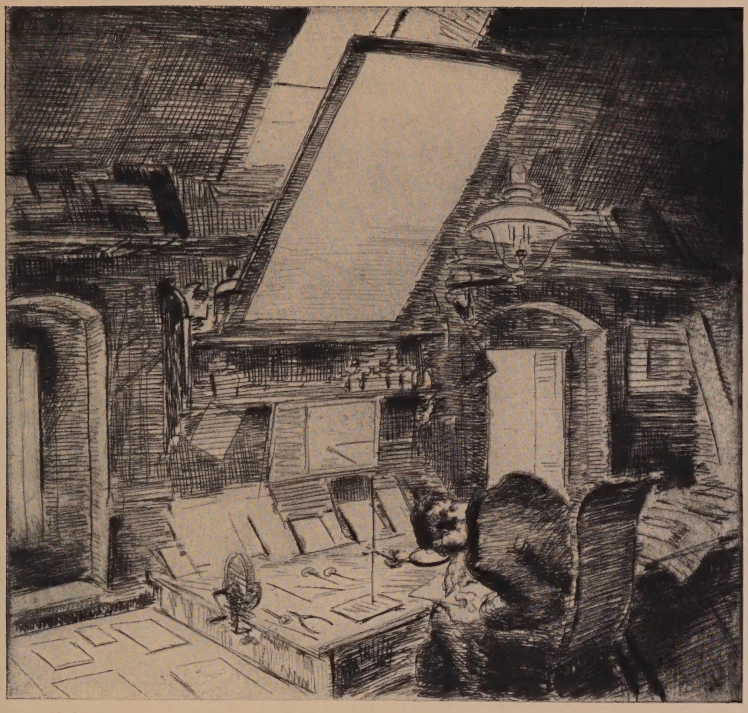
das pastose, oft wilde Durcheinanderstreichen der Farben ist eher auf Unsicherheit zurückzuführen als auf kühne Beherrschung. Was noch fehlt, das spürt man zumeist in den Akten und in den Zeichnungen; unter dem Furor des

Max Beckmann, Landschaft. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin.

Wurfs blickt fast immer etwas Schulmäßiges hervor oder etwas Verwaschenes. In den Kompositionen bleibt, wenn man alles menschlich Ergreifende abzieht, ein gewisser Konventionalismus und Naturalismus über. Das versagt der Kunst Beckmanns noch die höhere Originalität.

Wahrscheinlich ist die ganze kleistische Qual dieses Künstlers nichts anderes als ein faustisches Ringen um Gestaltungskraft. Der Erfolg dieses Ringens wird über das Schicksal der Persönlichkeit entscheiden. Für Beckmann gibt es keine mittlere Linie; entweder er gelangt zu einer bedeutenden Meisterschaft oder er bleibt problematisch. Es käme einer Verneinung dieser Anlage gleich, wollte man ein halbes Dutzend der bisher geschaffenen Bilder als vorzüglich bezeichnen und alles andere ignorieren. Da dieser Maler ein Ganzes will, muß auch sein Verhältnis zu diesem Ganzen betrachtet werden. Beckmann selbst zwingt den Betrachter, sich auf die Höhe seines Wollens zu stellen. Dem tiefen Ernst und der großen Inbrunst dieses Idealisten der Wahrheit ist man es schuldig, mit den eigenen Forderungen nicht hinter den seinigen zurückzubleiben. Um so mehr als es sich um das Werk eines Dreißigers handelt, um die Arbeit eines noch immerfort Werdenden, von dem die entscheidenden Werke erst zu erwarten sind. Möge es ihm gelingen, die Klippe zu meiden, woran alle unsere Deutsch-Römer bisher gescheitert sind; möge sein heroischer Ehrgeiz sich darauf richten, ein Gestalter, ein Schöpfer im wahren Wortsinne zu werden und das Geheimnis jener Form zu lernen, die in einem Stilleben, in einer Aktzeichnung ebenso groß und größer sein kann als in einer figurenreichen Kreuzigung. Er stelle im Geiste mitten unter seine groß gewollten Werke eine Zeichnung Daumiers, ein Stilleben Cézannes, ein Porträt Tintorettos oder Frans Hals', eine Radierung Rembrandts oder sonst etwas unscheinbar Unsterbliches. Gleich wird er wissen, was ihm fehlt, was er noch zu erwerben hat, um sich mit Recht auf die Stufe zu seinen großen Vorbildern stellen zu können, worauf sein Wollen fortgesetzt den Betrachter hinweist.

HANS MEID



Hans Meid, Selbstbildnis im Atelier.

Wer Hans Meid nennt, denkt zumeist an den Radierer. Denn so beachtenswert auch die Malversuche und die Zeichnungen dieses jungen Künstlers sind, die Eigenart der Persönlichkeit und die Originalität des Talents kommen erst in seinen Radierungen klar zum Ausdruck. Die Radiertechnik ist offenbar das natürliche künstlerische Ausdrucksmittel Meids; als Radierer hat er jenes leicht Handschriftliche, das den Anschein erweckt, als habe sich die Empfindung wie von selbst in graphische Form verwandelt. Er ist ein geborener Radierer. Da er aber zugleich ein sehr lebendig mit seiner Zeit fühlender, über sein Spezialistentum hinausblickender Künstler ist, so verkörpert er in all seiner Jugend ein Stück Entwickelung der deutschen Radierung überhaupt.

Die Radierkunst ist in den letzten Jahrzehnten mehr oder weniger unfrei gewesen, das heißt, sie hat, neben den künstlerischen Zielen, immer auch außerkünstlerische

Zwecke verfolgt. Entweder ist sie in den Dienst der alten Meister getreten und hat Bilder Rembrandts, Rubens', Frans Hals' und anderer Klassiker reproduziert, oder sie hat es unternommen, mit der Malerei zu wetteifern und große Blätter herzustellen, die statt der zu kostspieligen Wandbilder die Wohnräume schmücken sollen. Was die Radierung auf den Spuren des alten Kupferstichs reproduzierend geleistet hat, das ist bezeichnet, wenn man den Namen des vortrefflichen Karl Köpping nennt; wessen sie nach Seiten einer bildartigen Wirkung fähig ist, darauf deutet ein Name, wie der des ausgezeichneten Erich Wolfsfeld. In den graphischen Abteilungen unserer Glaspalastausstellungen kann man alljährlich diese im besten Sinne akademischen Arbeitsweisen der Radierkunst noch studieren. Aber man sieht dort auch, daß es sich um einen Radierstil handelt, der sich überlebt hat. Die Radierung als künstlerisches Mittel, ein Meisterwerk schwarz-weiß wiederzugeben, wird immer mehr von den mechanischen Reproduktionsverfahren abgelöst; und das ausführlich und fertig radierte Blatt als repräsentativer Ersatz des Bildes wird immer mehr zurückgedrängt von einer mehr skizzistisch freien oder von einer aus spezifischen Schwarz-weiß-Wirkungen entwickelten und eine besondere geistige Bedeutung suchenden Radierkunst. Die beiden wichtigsten Erneuerer der deutschen Radierung in diesem Sinne sind Max Klinger und Max Liebermann geworden. Klinger hat, theoretisch und praktisch, mit prachtvollem Nachdruck gezeigt, daß die Schwarz-weiß-Kunst ein ganz anderes, ein viel weiteres Ideengebiet bearbeiten kann als die Malerei, daß die künstlerisch freie Radierung eigner Stoffe und eigner Ausdrucksformen bedarf und daß sie als erzählende, als symbolisch beziehungsreiche Zeichenkunst jenseits jener Grenzen erst recht zu wirken vermag, die die am Zuständlichen viel mehr gefesselte Malerei streng zu respektieren hat. Max Liebermann hat auf der anderen Seite die Radierung zu einem Ausdrucksmittel der impressionistischen Darstellungskunst gemacht; er hat die Radierung ein für allemal vom „Fertigmachen" befreit und eine moderne Erneuerung im Geiste der Technik Rembrandts vorgenommen. Klinger und Liebermann stehen sich als Vertreter zwei verschiedener Prinzipien gegenüber; doch haben sie gleicherweise die deutsche Radierkunst aus der Dienstbarkeit befreit.

Hans Meid steht nun in einer sehr originellen Weise hinter ihnen. Er hat von beiden gelernt; aber er hat auch von den Akademikern gelernt. Wäre er einige Jahrzehnte früher geboren worden, so wäre er wahrscheinlich grundsätzlich ein Radierer etwa geworden wie Erich Wolfsfeld. Er ist aber ganz ein Kind dieser

Hans Meid, Sonntag in den Cascinen bei Florenz.

Jahrzehnte; die Zeit hat sein an gesunden Handwerksinstinkten reiches Talent im besten Sinne modern gemacht. So kommt es, daß Meid als Radierer eine interessante Stellung einnimmt. Er möchte, als ein echter Spezialist, seinen Radierungen so viel wie möglich Wichtigkeit der Wirkung verleihen. Darum radiert

Hans Meid, Der Springbrunnen.

er gern große Blätter, radiert sie oft ausführlich bildhaft und brilliert in der Wahl und Behandlung seiner Stoffe. Seine Zyklen „Othello“ und „Don Juan“ bieten die Beweise dafür. Es wirkt das naive Bildinteresse Meids, seine Neigung zum theatralisch bewegten Stoff den tiefsinnigen, von Goyas Geist beeinflußten Radiereinfällen Klingers gegenüber freilich ein wenig wie Reaktion; doch zeigt es sich, daß Meids Talent auch wieder mit ernstem Studium durch das Œuvre

Klingers dahingegangen ist, daß es ihm gelungen ist, in vielen Fällen die strenge Ausführlichkeit Klingers leicht und gefällig zu machen. Die Technik Meids beweist sodann, daß er trotz seiner erzählenden Tendenzen auch die Darstellung der Impression erstrebt, daß er bewußt die oft kalligraphischen Ausführlich-

Hans Meid, Landschaft mit zwei Reitern.

keiten Klingers vermeidet, daß er mit jenem graphischen Esprit, den wir mit dem Namen Whistler bezeichnen, mehr kritzelnd die „lebenden Punkte" der Erscheinungen zu geben sucht. Als ein wichtiger Faktor kommt endlich noch der Einfluß Slevogts hinzu — des Zeichners Slevogt, der ein intellektueller Schüler Menzels ist und der mit dem Griffel so hinreißend zu improvisieren und mit impressionistischer Knappheit zu erzählen weiß. Es ist die geistreiche

Mischung liebenswürdig gemilderter moderner Kunstkräfte, die Mischung von Erzählungskunst und formalem Esprit, was Meids Radierungen in wenigen Jahren so beliebt und in einer gewissen Weise sogar populär gemacht hat. Seine Radierkunst schmeichelt sich unwiderstehlich ein. Sie hat Schwung und natürliche Grazie. Sehr glücklich versteht es dieser Charmeur — vor allem in seinen Don-Juan- und Othello-Zyklen —, den Geist des Lebens mit dem der Bühne zu durchdringen; er weiß das Pathos der Bühne zu nutzen, ohne theatralisch zu werden, und in seine Darstellungen mit Hilfe der Szene Erfindungsfülle und malerische Phantasie zu legen. Unvergleichlich ist es, wie in dem Don-Juan-Zyklus das Opernhafte frei, leicht und nicht ohne Größe betont worden ist. Es ist ein unmittelbar lebendiger Don Juan gegeben, aber zugleich auch der Opernheld Mozarts; das Natürliche erscheint durchdrungen von der Musik des Orchesters, vom Glanz des bel canto; es ist in diesen Radierungen das Rampenlicht zum Sonnenlicht geworden. Freilich sind die Blätter keineswegs gleichmäßig. Einige sind sehr dunkel, sehr ausgeführt und fast zu bildartig, andere sind mit wenigen Strichen blendend hell nur hingeschrieben. Schön ist in allen die festlich musikalische Romantik, schön sind überall die Lebensornamente der Rauflust, der Verführung, des Festtrubels und der Verliebtheit, schön ist das malerische Barock dieser Don-Juan-Stimmungen. Die graziöse Üppigkeit der Meidschen Phantasie kommt in seinen erotischen Szenen dann noch deutlicher zum Vorschein. Man denkt an Corinth; und in der Ferne zeigt sich der Stil Fragonards. Um so mehr, als in dem impressionistischen Formgekräusel, in der zart andeutenden Technik Meids ein modernes Rokoko klingt und singt. Am schönsten sind vielleicht die Blätter, worin Meid sich seiner naturalisierten Rokokophantastik, seiner impressionistischen Romantik unmittelbar vor der Natur hingibt, also zum Beispiel die „Landschaften mit Reitern", die „badenden Frauen am Springbrunnen", der „Corso in Florenz" und ähnliche Arbeiten. In diesen Blättern zeigt sich eine natürliche Verwandtschaft mit dem Talent Karl Walsers.

Meid ist Schwabe und darum der Art Walsers in einigen Punkten auch wohl stammverwandt. Gelernt hat er bei Trübner. Daran errinnert deutlich auch das im besten Sinne Atelierhafte seines Vortrags, die Lust an dekorativen Wirkungen und an gefälliger malerischer Breite. Freilich möchte man sich einen Trübnerschüler kräftiger und härter denken; aber die Schüler des Karlsruher Meisters haben fast alle diese Lust am grazilen Strich und an der zarten Tonigkeit. Die Lyrik

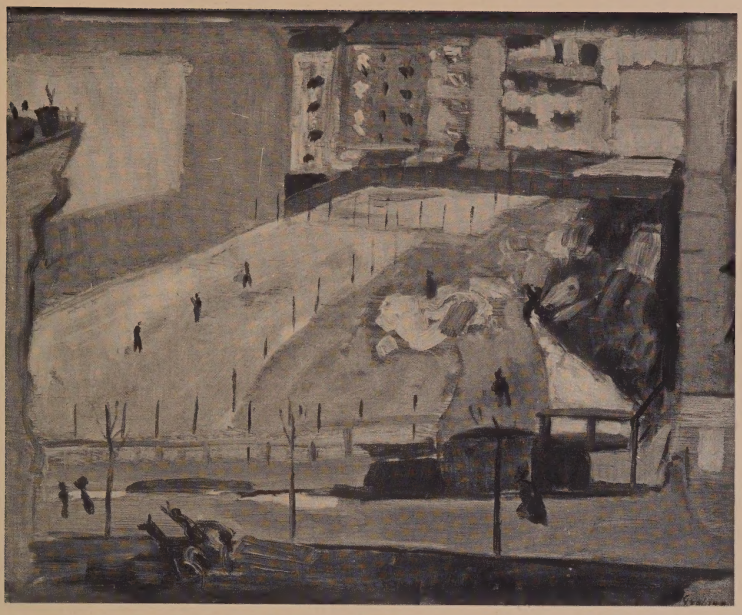
Hans Meid, Aus dem Othello-Zyklus. Mit Erlaubnis des Kunstsalons J. Casper, Berlin.

der Schüler ist schon in der Art des Meisters verborgen. Später hat Meid einige Zeit in der Meißner Porzellanmanufaktur gearbeitet. Auch diese Tätigkeit scheint nicht ohne Einfluß geblieben zu sein, so peinlich sie dem Künstler gewesen ist; sie erklärt recht gut das zart Gewischte, das hell Durchsichtige, ja das Porzellanartige der Meidschen Radiertechnik. Auch Renoir ist ja die Folgen seiner Tätigkeit als Porzellanmaler niemals ganz los geworden. Im übrigen ist Meid Autodidakt. Seine wichtigsten Lehrer sind Wahllehrer. Er versteht es ausgezeichnet, Anregungen so vollständig zu verarbeiten, daß etwas Neues daraus wird.
Mustert man die Reihe unserer jüngeren Künstler, so gehört Meid zu den glücklichen, zu den am schnellsten aufgeblühten Talenten. Seine feine und edle Begabung ist charmant, ohne dem Kompromiß zugänglich zu sein; der Kampf und

Krampf des Revolutionären hat sie verschont. Meid will, was er kann, und kann, was er will. Selbst wenn eine bedeutende Höherentwickelung diesem Talent nicht mehr beschieden sein sollte, wird es uns des Anregenden noch viel zu bieten haben. Und stets und überall wird er willkommen sein. Denn er hat eine neue Art von Lächeln in unsere ernste, fast krankhaft ernste Kunst gebracht; und dafür gibt ihm der Betrachter, dankbar und belebt, ein Lächeln der Zustimmung zurück.

Hans Meid, Aus dem Don-Juan-Zyklus.

RUDOLF GROSSMANN



Rudolf Großmann, Winterlandschaft.

In dem bekannten Buch über das Zigeunerleben der Künstler von Henri Murger gibt es eine Stelle, wo erzählt wird, wie die Bohémiens endlich ihr genialisches Bummelleben aufgeben, um sich den Forderungen der bürgerlichen Welt zu fügen, wie sie aufhören den Bourgeois mit der Freiheit der Besitzlosen zu ärgern und zu verblüffen, kurz, wie sie als Menschen und als Künstler „solide werden". An diese mit geistreicher Beobachtungsgabe geschriebene Stelle kann man vor den neueren Bildern von Rudolf Großmann denken. Dieser Maler tritt unverkennbar in ein neues Stadium, er bemüht sich offenbar solide zu werden, nachdem er lange zu den reinsten Erscheinungen der Künstlerbohême gehört hat, denen man auf dem einem Zigeunertum der Künstler sonst nicht günstigen Boden Berlins begegnen konnte. Großmanns Malerei tritt gesitteter auf und ruhiger; und es ist überhaupt bezeichnend, daß der Künstler sich jetzt von der Zeichnung mehr der Malerei, die strengere Konzentration verlangt, zuwendet. Die flüchtige Skizze, die Eingebung des Augenblicks rundet sich zum abgeschlossenen, sorgfältiger komponierten und in allen Teilen durchgeführten Bild. Dieses alles aber

bedeutet nicht, daß Großmann im Begriff steht, einen Kompromiß zu schließen, daß er sein Kunstziel verändert und mit Mode oder Markt paktiert, sondern es liegt darin ein Reifen des Talents. Mit der Solidität gewinnt dieser Künstler, was ihm am meisten immer fehlte: Stetigkeit, Verantwortlichkeitsgefühl. Gerade einer Begabung, wie er sie verkörpert, sind gewisse bürgerliche Eigenschaften nützlich und nötig; denn es werden die Charaktereigenschaften unversehens auch zu Eigenschaften der Kunst.

Großmann hat manches Jahr vor dem Krieg in Paris gelebt. Er kam dahin aus München, wo er, wie es scheint, die übliche Malerlehre ohne sichtbaren Erfolg absolviert hat. Er war, als er in Paris anlangte, kaum noch Maler; denn er zweifelte stark an seiner Begabung und begann nach einer anderen Tätigkeit auszuschauen. Erst der lebhafte Zuspruch Pascins, der Zeichnungen von ihm sah und der sich in der Folge seiner freundschaftlich angenommen hat, gab ihm das Selbstvertrauen zurück. Der Zuspruch — aber auch das Beispiel Pascins. Ohne dieses Beispiel hätte Großmanns Zeichenkunst sich gewiß nicht entwickelt, wie sie es getan hat. Durch Pascin aber kam Großmann mit der französischen Kunst überhaupt wohl erst in näheren Kontakt. Vor allem natürlich mit jenem französischen Künstler, von dem Pascin selbst seine Art ableitet: mit Toulouse-Lautrec. Die Fähigkeiten des jungen Deutschen müssen sich damals schnell und schön entfaltet haben. Seine Begabung ist so geartet, daß sie viele Anregungen aufnehmen und verarbeiten kann, daß sie, wie im Vorübergehen, aus andern Kunstwerken Wesentliches zu lernen vermag; und andererseits versteht es Großmann, wie wenige andere Künstler, mit naivem Egoismus Kunst und Leben zu verbinden, aus der Arbeit einen Genuß zu gewinnen, und aus dem Genuß Impulse der Arbeit abzuleiten. Diese letzte Fähigkeit vor allem hat von je der flüchtigen Zeichenkunst Großmanns den Reiz gegeben. Freilich hat sie den Zeichnungen zugleich auch etwas allzu Gelegentliches gegeben. In seinen Schwarz-weiß-Arbeiten wirkte der Künstler immer mehr oder weniger wie ein junger Mann, der noch stark in den Bummeljahren ist, der nur wie im Vorübergehen, wie während des Promenierens zeichnet und dessen Talent sich darum sehr ungleich gibt. Beim Betrachten der Zeichnungen sieht man Großmann genießenden Auges durch Vorstädte schlendern, sich auf Rennplätzen, in Variétés, in Cafés und an anderen zweifelhaften Orten aufhalten, man sieht, wie er sich die Romantik — eine tendenzlose soziale Romantik — der Rummelplätze, der rauchigen Vergnügungslokale, der Landschaften an der Großstadtperipherie

Rudolf Großmann, Im Tiergarten, farbige Zeichnung.

entdeckt, wie er mit naivem Wahrheitssinn in proletarischen Erscheinungen den Formenzusammenhängen des Grotesken und des Schönen nachgeht und wie er es versteht, mit häßlichen Dingen wahrhaft künstlerisch zu spielen. Der Zeichner hat es verstanden, eine bitter-süße Stimmung zu dichten, worin die Großstadterscheinungen reizvoll und selbst graziös anmuten, ohne daß sie an innerer Wirklichkeit verlieren. Dabei hat der Künstler stets einen schönen Sinn für das Räumliche gezeigt; um die Dinge, die er dargestellt hat, ist Luft, in ihnen ist Bewegung, und dahinter ist das ganze unendliche Leben. In dieser Weise ist der Zeichner Großmann ein eindringlicher Illustrator zuerst von Paris und dann von Berlin geworden. Hier, in Berlin, hat er sich schnell akklimatisiert; auch in Deutschland hat er von vielen Seiten Anregungen zu nutzen und zu verarbeiten verstanden, er hat sich leicht im Kreise der Sezessionisten bewegt und hat mit einem Blick oft Entscheidendes für sich gewonnen. Das Resultat ist ein Stil der Darstellung, woraufhin sowohl die Impressionisten wie die Expressionisten den Künstler für sich in Anspruch nehmen können. Auch seinem Alter nach gehört Großmann beiden Schulen an; und ebenso der künstlerischen Herkunft nach. Weder Pascin noch Toulouse-Lautrec sind reine Impressionisten; sie sind viel zu sehr Zeichner, um es sein zu können. Und Großmann hat begonnen in ihrem Sinne zu abeiten, er hat, wie sie, gezeichnet, um sich die verwirrende Fülle der Eindrücke geistig zu unterwerfen, um sie auf Grundbegriffe zurückzuführen.

Nun aber scheint Großmanns Talent, wie gesagt, langsam in andere Bahnen zu lenken, aus dem Zeichner wird mehr und mehr ein Maler. Und da dieses mit einer künstlerischen Vertiefung Hand in Hand geht, darf man dem Vorgang Beachtung schenken. Sah es immer ein wenig aus, als mache sich der Zeichner über die Kunst lustig, so gibt sich der Maler mit gesammeltem Ernst. In den Bildern ist nun sogar etwas Altmeisterliches, was von fern an den älteren Bruegel erinnert oder an die eigenwillige Sachlichkeit in den Bildern alter deutscher Meister. Deutlich tritt eine malerische Lust am Stimmungshaften hervor; doch vernichtet die Stimmung nicht das Objekt, die Dinge ertrinken nicht unklar in toniger Dämmerung. Es kommt noch nicht in allen Fällen so heraus, wie es ihm vorschwebt, noch ist Ungefähres und etwas Zittriges in den Bildern, und es gibt noch tote Stellen; aber die Malerei ist weit entfernt vom Zufall, sie ist das Produkt eines bestimmten Wollens und Könnens, man sieht wie die Materie Schritt für Schritt künstlerisch besiegt wird. Es gelingt

Rudolf Großmann, Bildnisstudie.

Großmanns Bildern, den Betrachter freudig zu stimmen, den Eindruck von etwas Kostbarem zu übermitteln und zugleich leise an das Unheimliche der Natur zu rühren; diese Bilder sind erfüllt von einem romantischen Naturgenuß, doch droht auch etwas darin, wofür sich kein Wort finden läßt. Die Technik ist geistreich kultiviert, der Pinsel scheint rücksichtslos und versteht es doch zärtlich dem Eindruck zu dienen, der Schönheit der Natur zu schmeicheln; mit wahrer

Liebe ist der richtige Ton, ist der schöne Kontrast, ist die farbige Stimmung des Lebens gesucht. Die Bilder stehen da, wenn man von einem gewissen Schwanken im Gelingen absieht, wie graziöse kleine Kunstwerke voll heimlicher Monumentalität, als Gebilde der Rücksichtslosigkeit und der Träumerei zugleich. Es sind die Arbeiten eines Künstlers, der in dieser unsicheren Zeit sich anschickt, in die wahrlich nicht lange Reihe unserer guten Maler einzutreten, nachdem er sich als Zeichner bereits einen sehr geachteten Namen gemacht hat.— Alles in allem: es ist höchst unterhaltend zuzusehen, wie ein typisches Bohémientalent galeriereif wird.

Rudolf Großmann, Küstenlandschaft.

MAX PECHSTEIN

Max Pechstein, Stilleben

Mit Erlaubnis der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

Unter den neueren Malern nimmt Pechstein eine merkwürdige Stellung ein. Im Kreise jener Künstler, die unmittelbar neben Liebermann, Trübner oder Thoma stehen, zählt man ihn den Revolutionären einer neuen Generation zu. Im Kreise dieser neuen Generation aber will man nicht viel von ihm wissen. Dort geht es wunderlich zu; es gibt verschiedene Gruppen, und jede Gruppe schwört auf bestimmte Persönlichkeiten. Pechstein aber wird dort wohl gar ein Akademiker genannt. Er nimmt eine Stellung ein zwischen den Arrivierten und den Neuerern. Doch weiß er sich in dieser Lage sehr wohl zu behaupten und

sich mehr und mehr zur Geltung zu bringen. Es kommt ihm zugute, daß er der Kritik mehr Anknüpfungspunkte darbietet als gewisse andere Künstler, die von den Eingeweihten als die eigentlichen Vertreter der neuen Kunstidee bezeichnet werden. Pechsteins Kunst läßt sich kritisch fassen, nicht nur als Äußerung eines dunklen Triebes, sondern auch von seiten der Form und des Handwerks.

Bevor sie im einzelnen betrachtet wird, empfiehlt es sich, auf das Wollen zu blicken, das dahinter steht, und was darin eine gewisse Allgemeingültigkeit für einen größeren Kreis junger Künstler hat. Grundsätzlich ist anzumerken, daß die Art einer Kunst, das ist also die Richtung des Willens, das Stilgefühl, überhaupt nicht kritisiert werden kann. Die Art ist stets das Ergebnis eines inneren Müssens, ist der freien Wahl entzogen und somit ein Stück Schicksal. Kritisieren läßt sich nur der Grad, das ist das Können, die Fähigkeit ein Wollen zu realisieren. Die Art läßt sich nur insofern kritisch betrachten, als man untersuchen kann, ob sie echt sei. Im Falle Pechstein leidet es nun keinen Zweifel, daß das Wollen dieses Künstlers echt ist, daß er muß, was er will. Dafür bürgt schon die natürliche Einheitlichkeit seiner Kunstformen. Es bleibt also zu untersuchen, welche Antriebe ihn beseelen, was ihn — und neben ihm manchen Genossen — zwingt, so zu sehen, wie er sieht.

Pechstein geht offenbar bei der Bildkomposition von einfachen, kräftigen Klängen aus. Es kann ein Farbenklang sein, oder ein Formenklang, oder auch beides zugleich. Der Klang wird sinnlich genossen bis zur Erregung und wird vom Auge dann mit Fleiß von der Umgebung abgesondert. Diese Absonderung hat die Wirkung, daß der Klang die Phantasie zu sich hinzieht, daß was zuerst nur ein Reiz war, zu einer sinnlich geistigen Sensation wird, die alles andere ausschließt, daß an diesem begrenzten optischen Erlebnis das ganze Lebensgefühl teilnimmt, und daß ein ursprünglich nur ornamentalischer Klang in der endgültigen Darstellung eine gewisse Wucht und Monumentalität gewinnt. In dem Maße, wie der Klang dem Künstler bedeutend wird, wie das Farben- oder Formenornament in die Sphäre des Geistigen emporgehoben wird, erscheint das Gesetz verkörpert — und dadurch kommt in die Wirkung etwas Geheimnisvolles. Die Gegenstände, woran der Klang geheftet ist, erhalten durch Absonderung und Übersteigerung ein unheimliches, eindringliches Dasein. Sie scheinen von innen heraus dramatisch zu leben, sie erscheinen persönlich beseelt. In dem einen, das dargestellt ist, scheint alles Ähnliche enthalten zu sein, es wird zum Gleichnis. Und je einfacher die Klänge und die damit

Max Pechstein, Chinesin, Pinselzeichnung.

Mit Erlaubnis der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

verwachsenen Gegenstände sind, desto mehr überzeugen sie. Stilleben drücken darum in der Regel das erste starke Formerlebnis am reinsten aus, und in komplizierten Figurenkompositionen ist der Grundton der Empfindung am schwierigsten festzuhalten.

Diese Art anzuschauen und die Form zu erleben ist eigentlich auch eine Art von Impressionismus. Nur wird nicht der Eindruck eines Ganzen erlebt, sondern der Eindruck einer Einzelheit. Nicht eine kosmische Gesamtstimmung wird mit weitem Abstand gemalt — wodurch sich alles Gegenständliche klein und nebensächlich, der Raum aber groß und tief darstellen muß —, sondern es füllt ein Nahbild das ganze Gesichtsfeld aus —, wodurch die Gegenstände groß und wesentlich erscheinen und mehr in der Fläche liegen. Dort muß das Einzelne unbestimmt bleiben und in Luft und Licht aufgelöst werden, hier wird die stärkste Bestimmtheit in Form und Farbe notwendig. Der atmosphärische Impressionismus ist im wesentlichen eine Mittel- und Hintergrundsmalerei, der sogenannte Expressionismus ist vor allem eine Vordergrundsmalerei. Darum ist dem Künstler dieser letzten Art das Arbeiten in der freien Natur nicht so wichtig; er kann den Klang auch im Atelier aufsuchen, er kann das Erlebnis der Anschauung in sich nachwirken lassen. Er malt gern das Klanghafte der Erscheinung, das im Gedächtnis bleibt, man könnte seine Art einen Erinnerungsimpressionismus nennen.

Über das Recht dieses Weges zum Kunstwerk ist nicht zu streiten. Er ist so berechtigt wie jeder andere, der zum Erfolg führt. Auch im kleinsten Ausschnitt kann, sowohl optisch wie geistig, ein Ganzes sein — wie in jedem Tropfen Meerwassers die Bestandteile des ganzen Ozeans enthalten sind. Das Göttliche ist überall und ist überall ganz. Insofern haben die Vertreter dieser Richtung dasselbe Recht wie die Meister von gestern — nicht weniger und nicht mehr. Zu beantworten ist nur die Frage: warum sehen große Teile der neuen Generation so, warum empfinden sie in dieser Weise? Welches sind die seelischen Ursachen dieses Sehzwanges? Darüber könnte erschöpfend nur Aufschluß geben, wer selbst in dieser neuen Sehform als in seinem eigensten Element lebt. Dieser Aufschluß fehlt noch. Worte wie Religiosität, Mystik und Vision sind unzureichend und ungenau. Im wesentlichen scheint es so zu sein, daß den Jüngeren das einzelne wieder beseelt vorkommt, daß das Objekt ihnen wieder Eigenleben gewinnt und „wesenhaft“ erscheint; eine neue Art von Anthropomorphismus geht um. Darüber wird in der Folge wohl noch zu sprechen sein.

Max Pechstein, Frank.

Mit Erlaubnis der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

Sofern diese Empfindungsweise sich nun ausschließlich künstlerischer Mittel zur Selbstdarstellung bedient und nicht philosophisch abirrt, kann ohne Zweifel daraus die bedeutende neue Form entstehen. Die Bedingung ist aber, daß das sinnlich-geistige Erlebnis künstlerisch vollkommen realisiert wird. Alles kommt schlechterdings darauf an, ob der Vorgang im Auge und in der Seele in reine Form verwandelt werden kann. Und da steht nicht mehr die Art in Frage, sondern der kritisierbare Grad.

Der Umstand, daß der Maler bei der geschilderten Arbeitsweise leicht zum leer Ornamentalen und äußerlich Dekorativen verführt wird, ist noch kein Beweis, der Weg sei falsch. Es ist höchstens ein Beweis, daß viel Gestaltungskraft nötig ist, die Gefahren zu vermeiden. Die Gefahr, zum Beispiel, im Primitiven stecken zu bleiben, das psychologisch Ursprüngliche mit dem historisch und

ethnographisch Ursprünglichen zu verwechseln und dabei in eine Südseeinsulaner-Mode hineinzugeraten. Bei der geschilderten Arbeitsweise, beim Zurückführen der Formen und Farben auf Grundklänge müssen notwendig viele Zwischentöne und Zwischenformen wegfallen. Diese starke Vereinfachung legt aber die Verpflichtung auf, die auf das „Wesentliche" zurückgeführten Farben und Formen ungeheuer richtig zu geben — richtig im Sinne der Reinheit des Gefühls —, weil sie sonst leichter konventionell werden als die Farben und Formen einer Malerei, die schlimmstenfalls banale Naturtreue für sich hat. Die Künstler haben also viel von sich selbst zu fordern. Daß sie es tun, ist nicht zu leugnen. Viele geben ihr Alles als Einsatz hin und erheben sich damit dem Wollen nach entschieden über die meisten der geschickten und kultivierten Mitläufer des Impressionismus. Diese schöne Sittlichkeit genügt aber noch nicht. Entscheidend ist, eben weil so viel und weil etwas Neues gewollt wird, die Kraft der Realisation. Das heißt: die Fähigkeit, das sinnlich-geistige Erlebnis in solche konkrete Kunstformen zu verwandeln, daß diese im Betrachter ein ähnliches Erlebnis auslösen.

Wenden wir uns nun der Person und den Arbeiten Max Pechsteins zu, die zu diesem Exkurs angeregt haben.

Der Künstler ist im Jahre 1881 in Zwickau geboren und verleugnet nicht jene Eigenart aller Sachsen, die als ein Denken im Grundsätzlichen, als Prinzipienstrenge zum Ausdruck kommt und die im Wesen so verschiedenartig und verschiedenwertig doch arbeitender sächsischer Künstler wie Max Klinger und Curt Herrmann, Otto Greiner und Sascha Schneider, Zwintscher und Gußmann nachweisbar ist. Dieses Denken im Grundsätzlichen führt in allen Fällen zur Stilidee und zu einer gewissen Wissenschaftlichkeit der Arbeitsweise. Auch bei Pechstein. Dieser kommt vom Kunstgewerbe her. Er war Schüler der Dresdener Kunstgewerbeschule, sein Lehrer war Gußmann. Dessen recht akademische Dekorationsmalerei und anspruchsvolle, eigentlich nur im großen Format liegende „Monumentalität", überhaupt das berufsmäßig Kunstgewerbliche hat Pechstein aus eigener Kraft bald überwunden. Aber während er es überwand, hat es sich doch in einigen Punkten, wie es so geht, mit seinem Wesen auch innig verbunden. Er weiß jetzt, was Monumentalität und Wahrheit ist, aber er verfällt immer noch ein wenig dem Dekorationsmäßigen; er steht durchaus innerhalb der reinen, der zweckfreien Kunst, läßt aber dann und wann deutlich auch noch eine Neigung zum Kunstgewerblichen sehen. Ja, vielleicht ist dieses ein Teil seiner

besten Kraft. In Pechsteins Natur ist eine gewisse Urwüchsigkeit, eine gewisse freie Derbheit; diese Kraft verlangt scheinbar nach einer energievolleren Betätigung, als die Staffeleimalerei sie bieten kann. Wie dem aber sei: jedenfalls hat Pechstein die kunstgewerbliche Lehre außerordentlich vertieft und auf ein neues Niveau gehoben. Diese Arbeit der künstlerischen Vertiefung hat er ganz allein geleistet, getragen nur von den vielen Anregungen der Zeit, neben jenen Dresdener Genossen, die einen ähnlichen Entwicklungsgang durchgemacht haben und sich später mit ihm in der Vereinigung „Brücke" zusammengetan haben: Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Müller. Die Entscheidung über die künstlerische Zukunft ist wohl schon in Dresden getroffen worden; endgültig befestigt hat sie sich aber in Italien, wohin Pechstein im Herbst 1907 fuhr, nachdem er in Dresden den Rompreis erhalten hatte. Entschieden hat der junge Maler sich angesichts der Fresken Giottos, Piero della Francescas und Masaccios, angesichts der Eindrücke in Siena, Pisa und vor den Resten etruskischer Kunst. Vor diesen Werken hat er gestanden wie viele andere Maler seiner Generation und hat dort seinen Instinkten die Bestätigung geholt, wie einst die Nazarener vor Raffael. Wenn Italien manchem Rompreisträger vorher gefährlich geworden ist, so war es für Pechstein das rechte Studiengebiet. Sein Instinkt schied mit Sicherheit, was seiner Art wesentlich und was ihr unwesentlich ist. Weil in seinem Talent ein ausgesprochener klassizistischer Zug ist. In den Bildern Pechsteins ist immer ein gewisses Pathos, und zuweilen sind darin auch Spuren eines idealistischen Formalismus. Er betont das Konstruktive, bevorzugt einfache starke Farbenklänge, und es sind die Bildflächen klar nach festen Kompositionsgesetzen aufgeteilt — alles Eigenschaften, die auf die frühe italienische Kunst zurückweisen. Darum ist verständlich, daß Italien für Pechstein zum Erlebnis geworden ist, und daß es ihn gedrängt hat, dieses Land später, in den Jahren 1911 und 1913, nochmals aufzusuchen. Im Jahre 1908 fuhr er von Italien unmittelbar nach Paris. Dort hat er dann viel gesehen und für sich gearbeitet, ohne sich aber einem bestimmten Kreis oder einzelnen Künstlern anzuschließen. Die in der Folge entstandenen Bilder machen es wahrscheinlich, daß Delacroix und Cézanne Eindruck auf ihn gemacht haben, daß ihr Beispiel geholfen hat, den heimlichen Klassizismus zu mildern und der Malerei Geschmeidigkeit und mehr Naturgefühl zu geben. Im Herbst 1908 ist Pechstein nach Berlin gekommen. Dann sind seine Arbeiten in den Ausstellungen aufgetaucht und haben die Öffentlichkeit oft leidenschaftlich beschäftigt. In den Sommer-

monaten der nächsten Jahre hat der Künstler in Ostpreußen am Meer, auf der Kurischen Nehrung gemalt. Dort lernte er den jüngst gefallenen Dichter Walther Heymann kennen, der ihm in der Folge eine Monographie gewidmet hat.* Das Arbeiten am Meer und in den Dünen vor der Natur hat ihn sehr gefördert. Der Zwang, den Eindruck unmittelbar in Kunstformen zu übersetzen, hat die Erfahrung entscheidend bereichert und hat manches Ideenhafte in ein Erlebnis des Auges verwandelt. Deutlich spürt man vor den Bildern dieser Zeit, wie sich das Talent entfaltet und selbständiger wird und wie diese Sicherheit auf das Empfindungsleben günstig zurückwirkt. Ein neu gewonnenes Selbstbewußtsein hat es dann auch ermöglicht, daß Pechstein sich mit freierem Bewußtsein wieder Aufgaben halb kunstgewerblicher Art zuwandte. Einige Glasfenster, die von Gottfried Heinersdorff bestellt und ausgeführt worden sind, gehören zu den besten Leistungen der neueren dekorativen Kunst. Und es fallen in diese Zeit ebenfalls jene Wandmalereien für ein Speisezimmer eines Zehlendorfer Landhauses. Im Jahre 1914 hat Pechstein eine Gauguinreise in die Südsee unternommen. Da der Krieg ausbrach, mußte sie jäh aufgegeben werden. Unter abenteuerlichen Umständen ist der Künstler heimgekehrt und dann Soldat geworden. Doch hat er auch in diesen Kriegsjahren Zeit gefunden, zu malen. Und diese letzten Arbeiten sind nun auch seine besten. Das äußerlich Fremdartige, das die Südseereise in die Produktion zu bringen drohte, ist schnell wieder verschwunden. Nur ein paar Erinnerungen, die nicht leicht zu überzeugen vermögen. spuken nach. Vor den letzten Bildern ist eine nachdrückliche Annäherung an die Natur festzustellen; und eben dadurch hat sich die Fähigkeit der Realisation gesteigert. Die Arbeitsweise ist klarer geworden. Sie ist hier und dort sogar geistreich, wie in dem Knabenbildnis „Frank". Wie dort die Horizontale betont worden ist, um den Eindruck des Ruhenden zu verstärken, wie die Gestalt des Knaben auf dem Ruhebett formal und auch geistig mit dem figurierten Tapetenhintergrund in Zusammenhang gebracht ist und wie das auf Gelb und Grün gestimmte Kolorit abgewandelt ist: das zeugt von einer nicht gewöhnlichen Kraft, Empfindung in Form zu verwandeln. Auch in dem Damenbildnis vor dem Spiegel, in dem Stilleben und vor allem in den abgebildeten Zeichnungen ist eine urwüchsige Kraft, die dem Klassizistischen zuneigt, geistreich geworden. In allen neueren Bildern ist ein Punkt, von dem ein starkes Leben ausgeht, wo die Erscheinungen mit Erfolg auf ihre Grundelemente zurückgeführt sind. Zu

* Im Verlag von R. Piper & Co., München.

hüten hat Pechstein sich vor dem allzu Summarischen, das leicht zu einer gewissen Leerheit verführt. Das wird aber um so eher möglich sein, als er nicht nur einen starken Sinn für Farbe bekundet, sondern als aus seinen Bildern und vor allem auch aus den Zeichnungen ein natürlicher Sinn für die Bewegung spricht. Mehr und mehr dringt in das Monumentalitätsprinzip des Gußmannschülers und Giottoschwärmers das Leben mit seiner Fülle und die unmittelbar aus Empfindungen abgeleitete Form; es scheint, daß die Zeit vorüber ist, wo dieser Klangsucher mit der Natur im Streite lag.

Abschließendes über Pechsteins Talent und Produktion ist noch nicht zu sagen. Man sagt leicht zu viel oder zu wenig. Abschließendes ist aber auch gar nicht am Platz. Wahrscheinlich wird dem Künstler noch manches mißglücken, die Tendenz wird ihm noch manchen Streich spielen; im ganzen aber scheint er die Gefahren, die in seiner Art des Schaffens nun einmal liegen, überwunden zu haben. Unter den neueren Künstlern steht er recht persönlich da, erfreulich durch Entschlossenheit, Bestimmtheit und Aufrichtigkeit, auffallend durch eine ehrliche Handwerksgesinnung, achtunggebietend durch natürliches Talent und geschickte Formbeherrschung. Ein Künstler, der so leidenschaftlich auf die Gestaltung wesentlicher Natur und endgültiger Formen aus ist, hat zweifellos Zukunft.

Max Pechstein, Bucht von Monterosso, Triptychon.

Mit Erlaubnis der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

ERICH HECKEL

Erich Heckel, Akte am Strand, Radierung.

Unter den Maximalisten der neuen Kunst spricht man auch nicht mit höchster Wertschätzung von den Arbeiten Heckels. Denen um Nolde und Schmidt-Rottluff, um Kandinsky und Chagall ist er zu zahm, zu sehr gesättigt mit Überlieferung, zu wenig programmatisch. Sie wittern in Heckels Kunst noch etwas Bürgerliches. Die Bürger aber wollen von Erich Heckel auch nichts wissen; sie greifen sich an den Kopf und stöhnen: um Gottes willen! Beide Symptome beweisen an sich nichts, regen aber doch zu näherem Hinsehen an, ob hier, zwischen den Tendenzen, nicht eine Persönlichkeit heranwächst. Und so erweist es sich in der Tat. Beschäftigt man sich, wenn nicht liebevoll, so doch gewissenhaft, mit den Malereien und mit den Schwarz-weiß-Arbeiten Heckels, so entdeckt man einen Menschen, der es wert ist gekannt zu sein, der mehr ist als der Angehörige oder Führer einer Richtung, dem sein Menschentum in entscheidender Weise zum Quell der Form wird.

Am unmittelbarsten wirkt Heckel mit seinen Bildern. Er wirkt durch etwas stark Klanghaftes darin, durch die schöne menschliche Liebenswürdigkeit einer fast rauschhaft sich äußernden Lyrik, durch eine sinnlich reiche Feierlichkeit,

die echt genug ist, um der Wahrheit nicht ausweichen zu müssen. Weniger unmittelbar wirkt der Zeichner und Graphiker, dieser erscheint abhängiger und weniger selbstsicher. Es ist, als bedürfe das Talent Heckels einer gewissen Größe des Formats, der Fülle, die ohne weiteres mit der Maltechnik verbunden ist, und des Glanzes, den die Farbe verleiht. Ohne daß man darum aber von einem starken Maltalent sprechen könnte. Heckel ergreift den Betrachter am stärksten und unmittelbarsten, wenn er seine Empfindungen dichterisch dahinströmen läßt, und dazu eben bedarf er der Farbe. Dann entstehen romantische Schönheiten, die sich der Erinnerung fest einprägen — was immer ein gutes Kriterium ist. Von Sehnsucht verklärte Schönheiten, gleichnishaft und mit Bedeutung beschwert.

Bezeichnend für das Künstlertum Heckels sind die in den Bildern, Zeichnungen und Graphiken immer wiederkehrenden Motive, die in wechselnder Form das Phänomen der Spiegelung behandeln. Eins der schönsten Bilder heißt „Gläserner Tag" und stellt dar, wie eine rosig erglühende Wolke sich mit dem ganzen lichterfüllten Himmel in einer felsigen Meeresbucht spiegelt. Ein anderes „Meerbild" zeigt die Spiegelung eines hohen, von Strahlengarben aufgeteilten, von blauen Wolkentönen und gelben Lichtern durchkämpften Himmels im grenzenlosen Meer. Zu den schönsten Werken gehören auch die Parkteiche, in denen eine ins Tropische übersteigerte Vegetation sich mit der ganzen Gewalt ihres klingenden Grün widerspiegelt. Ähnlichen Motiven begegnet man häufig bei Heckel, und nicht nur vor den Bildern, sondern auch vor den Zeichnungen, Holzschnitten und Radierungen. Der Künstler fühlt sich von dem Phänomen wohl darum so stark angezogen, weil das Optische in diesen Fällen schon raumbildend ist, und weil es ohne weiteres etwas geheimnisvoll Symbolisches hat. Die Spiegelung bringt einmal durch ihre Symmetrie etwas architektonisch Festes in das Bild, eine ungesuchte künstlerische Ordnung und zugleich etwas Magisches. Beides ist in der Perspektivpoesie sich spiegelnder Stämme, in dem leichten, freien Kubismus der in Flächen zerlegten, am Himmel nordlichthaft hervorbrechenden und im Meer sich abspiegelnden Lichtgewitter und in der kreisartigen Abrundung nach oben und unten gleichartig auslaufender Kompositionen. Diese Symbolik genügt dem Künstler aber nicht. Oft stellt er vor die hohen, lichtblitzenden Himmel oder vor die spiegelnden Wasserflächen kleine Menschenfiguren, die in sich versunken auf das Wunder hinblicken. Diese Figuren „sollen einmal, wie der Schulausdruck lautet, als „Repoussoir" für die lichte Ferne

Erich Heckel, Meerbild.

dienen, dann aber haben die Wanderer, die selbst in das Anschauen der landschaftlichen Schönheit versunken scheinen, die Aufgabe, den Gefühlen dessen, der das Bild betrachtet, gewissermaßen als Schrittmacher zu dienen." Hugo von Tschudi hat diese Worte einmal vor Bildern Hans Thomas geäußert. Heckel will etwas ganz Ähnliches wie Thoma. Er ist nicht sowohl ein Maler von Eindrücken, als vielmehr mit Bewußtsein ein dichtender Deuter der Eindrücke. Thoma erscheint wie ein geistiger Stammvater dieses Radikalen. Heckel ist, so schroff er sich oft auch gibt, eine sentimentalische Natur, wie Thoma. Greift man im Vergleich weiter zurück, so begegnet man einem Geistesverwandten, dessen Art für Heckel vielleicht noch aufschlußreicher ist als der immerhin ursprünglich aus dem Courbet- und Manetkreis stammende Thoma: man trifft auf Caspar David Friedrich. Die kleinen Menschenfiguren auf Heckels „Meerbild" sind im Grunde Nachkommen der mönchartigen Gestalt auf dem „Seestück" Caspar Friedrichs, ebenso wie Heckels „Zustandsfiguren" unmittelbar an Thoma denken lassen. Man muß nur mit genügender Phantasie die verschiedenen Zeitmilieus im Anfang des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts in Rechnung stellen. Vor hundert Jahren malte jedermann nazarenisch glatt und bürgerlich geduldig; heute malt jedermann skizzistisch und bohèmehaft ungeduldig. Läßt man diese Zeitmoden, oder auch diese Zeitstile auf sich beruhen, so zeigt sich in Heckels Wesen mancher Caspar-Friedrich-Zug. Sogar der religiöse Einschlag fehlt nicht. Auch Heckel ist nazarenisch romantisch gesinnt, er hat die Lust am Übersinnlichen und ist doch ein enthusiastischer Augenmensch — er erstrebt, so möchte man sagen, einen jenseitigen Impressionismus. Und damit gerät er dann wie von selbst in die Nähe und Nachfolge eines Modernen, der diesem Wollen von neuem einen Weg gebahnt hat: er wird zum geistigen Schüler Munchs. Hier wird der Einfluß unmittelbar, die Anregung ist nachzuweisen bis ins Stoffliche und Technische, bis in Handschriftliche. Mit Munch hat Heckel den psychologisch begründeten Dualismus gemein: auf der einen Seite ein Drang zum Verschönern, Erhöhen und Vergeistigen, ein Spiel mit Klängen und Reimen, und auf der andern Seite ein Trieb zu unbarmherzigen Konstatierungen und der Zug zum charakteristisch Grotesken. Die Empfindung pendelt hin und her zwischen dem Göttlichen und dem Tierischen; das Menschliche, in der Mitte, kommt zu kurz. Es ist ja immer so, daß die nach Erlösung Verlangenden im Menschen zumeist das Unzulängliche und Bedürftige wahrnehmen, daß ihnen die Erde eine Marterstätte ist. Der Erlösungsdrang betont naturgemäß das

Erich Heckel, Bildnisradierung.

Erlösungsbedürftige. Dieses ist es, was auch in die Kunst Heckels das Element der Karikatur bringt. Es ist eine ganz unwitzige, eine nicht einmal pathetische, es ist die nachdenklich konstatierende Karikatur. Heckel zeichnet, vor allem als Graphiker, Gestalten aus der Welt eines bitteren Lebensleides, die nach Irrsinn und Selbstmord aussehen. Aber sie sind nicht bestimmt, soziale Tendenzen zu illustrieren, sondern es sind Menschen schlechthin, ohne besondere gesellschaftliche Merkmale. Naive, lebensfrohe Betrachter mögen seiner Gestaltenwelt mit einer Art von Grauen fliehen, weil sie in Versuchung geraten, die ganze Welt für ein Lazarett zu halten. Hart daneben aber singen Heckels Formen und Farben dann wieder schwärmerisch von Schönheiten, die gewisse Beziehungen

haben zur Hesperidenromantik Ludwig von Hofmanns. Das Groteske wendet sich unversehens ins groß Dekorative, das Karikaturhafte ins Ornamentale, und das heftig Eckige rundet sich zur bedeutenden Arabeske. Ein Barbar betritt unbeholfen, schüchtern und leidenschaftlich bewegt die Gefilde Arkadiens. Nur eine mutvolle Jugend ist solcher Gegensätze fähig, nur sie kann ein solches Doppelspiel ertragen. Bei zunehmenden Jahren gleichen selbst die Munch-Naturen diesen Dualismus vom bedeutend Häßlichen und lyrisch Schönen mehr und mehr aus.

Man darf Heckel also nicht menschlich problematisch nennen. Dieser Dualismus ist bei ihm Anlage, ist Natur. Entscheidend ist nur die Frage nach dem Talent, nach der Kraft, die solche Naturanlage in Kunstformen ausprägt.

Es ist leicht einzusehen, daß in einem solchen Fall alles vom Subjekt abhängt, weil jedes objektive Erlebnis die Farben des persönlichen Empfindens annimmt. Da Heckel nur Deutungen gibt, kommt alles auf die Qualität des deutenden Geistes an. Es ist nicht schmälernd, wenn man nachweist, was dieser Künstler mit Thoma, Friedrich, Munch, mit van Gogh, alten deutschen Meistern, Gotikern und Primitiven gemein hat. Romantiker sind immer viel mehr als die reinen Maler auf Traditionen angewiesen. Heckel ist nicht unselbständiger als seine Genossen, auch wenn er mehr als sie mit überlieferten Formen arbeiten sollte — was noch nicht einmal entschieden ist. Aber er ist kein restlos überzeugender Künstler, weil er einmal nicht aufs höchste naiv ist und weil im entscheidenden Augenblick seine Form nie ganz ausreicht. Mir wenigstens erscheint er oft durch eine zu sehr philosophisch gerichtete Nachdenklichkeit gehemmt und in der Form nicht spontan. Über diesen Mangel ließe sich bequem hinweggleiten, wenn man der Zuversicht Ausdruck gäbe, der Künstler würde im Laufe seiner Entwicklung sich ja mehr und mehr vervollkommnen und die Mängel abstreifen. An dieses beliebte Argument glaube ich aber nicht. Die Geschichte der Kunst lehrt, daß es in jedem Lebenswerk eines Meisters Jugendarbeiten, Alterswerke und Arbeiten der mittlern Lebenszeit gibt, daß diese Werke untereinander sehr verschieden sind, auch verschieden in der Güte, daß jedes Werk aber doch in sich abgeschlossen ist, ein Organismus, und daß das Wesen des Meisters eben darin besteht, auf jeder Stufe „fertig“ zu sein und Dinge hervorzubringen, die für sich leben können, ohne durch eine Nabelschnur mit dem Künstler verbunden zu sein. Betrachte ich mit dieser Überzeugung Heckels Kunst, so scheint mir: hier ist ein starkes Talent, ein wesentlicher Mensch, dem aber irgend etwas

Erich Heckel, Kanal.

Entscheidendes fehlt. Darauf führe ich die Ungleichheiten seiner Arbeiten zurück, das häufige Erlahmen der Kraft zwischen den Augenblicken glänzender Konzentration. Es gibt Bilder, Zeichnungen und Graphiken von Heckel, die durchaus den Charakter des in sich Abgeschlossenen haben und die zweifellos in die deutsche Kunstgeschichte übergehen werden. Daneben aber gibt es viel Flüchtiges und Ungefähres, vieles nicht Verwirklichte. Der allgemeine Mal- und Zeichenstil unserer Zeit hat in manchem Punkte die Form gefördert. Ein leiser Kubismus, zum Beispiel, kommt der Raumgestaltung zugute, die Lehren der Zeit für eine gute Aufteilung der Fläche, für den Ausgleich von Hell und Dunkel, sind aufs beste genutzt und vertieft, und das Technische wird so beherrscht, daß der Künstler damit die beabsichtigten Klangfarben erzeugen kann. Zugleich aber hat auch Einfluß auf Heckels Form gewonnen, was im neuen Stil nur modisch ist. Es mischt sich in die Empfindung zu sehr der Begriff und damit eine formalistische Tendenz. Eine merkwürdige Mischung ist in des Sachsen künstlerischem Wesen von Naivität und Bewußtsein, von Natürlichkeit und Programmatik. Und was diesem jungen Deutschen zumeist noch fehlt, trotz

der Tradition — ist Kultur, wennschon auch in den besten Arbeiten ein Element höchsten künstlerischen Kulturgefühls enthalten ist. Selbstverständlich, überzeugend und ganz eindrucksvoll erscheint Heckels Kunst nur in ihren Hauptwerken.

Die Schlußfolgerung des Kunstrichters ergibt sich nach alledem fast von selbst. Wie alle Romantiker denkt und arbeitet Heckel in Höhepunkten. Das heißt, er konzentriert längere Zeit Erlebnisse und Eindrücke, um sie dann in Bildern und graphischen Arbeiten zu verdichten. Was dazwischen liegt an Studien und Nebenarbeiten, hat künstlerisch nicht den Wert des ausgetragenen Werkes. Heckel ist nicht eine Begabung von der Art Liebermanns oder Menzels, in deren Lebenswerken die vor der Natur gemalten Studien fast wertvoller sind als die im Atelier fertig gemalten Bilder. Heckel leistet mehr wie Thoma, wie Feuerbach, sein Bestes im Atelier, im Malen dichtend. Darum sollte er aber darauf auch die ganze Kraft konzentrieren. Es scheint mir gefährlich für dieses glühende aber empfindliche Talent, wenn es sich in einer leider zeitgemäßen Vielseitigkeit zersplittert, wenn es von Technik zu Technik eilt, jedes Blatt wichtig genug nimmt, um es auszustellen, wenn er ein Niveau erstrebt, wo es offenbar darauf eingestellt ist, in Gipfeln zu empfinden und zu schaffen. Nur ein Dutzend Bilder und graphischer Blätter im Jahr, jedes einzelne aber ein Ereignis für den Künstler und darum auch für den Betrachter; was nebenbei entsteht, in den Mappen lassen, ohne auf die Lockrufe des Marktes zu hören: das scheint mir das Rechte für Heckel.

Möglich, daß ich irre. Jungen Künstlern gegenüber ist schwer richtig zu urteilen. Dieses aber ist das Ergebnis meiner Empfindung vor jenen Arbeiten Heckels, die mir bisher bekannt geworden sind. Es sind eine Anzahl Bilder und Blätter darunter, die ich liebe und die mir unvergeßlich sind, es sind sodann Arbeiten darunter, die mich gleichgültig lassen, und einige sogar, die ich durchaus unzulänglich und eines solchen Talents nicht würdig finde. Die Arbeiten, die ich liebe, sind eben die, worin das geistige Erlebnis von Monaten verdichtet zu sein scheint, so momentan auch die Konzeption sein mag, wohinein auch der Künstler offenbar seine ganze Liebe gelegt hat. Die Liebe aber weist am sichersten den rechten Weg, dort zum Kunstwerk und hier zum Urteil.

KARL WALSER

Karl Walser, Wandfries für ein Hamburger Geschäftshaus.

Unter den neueren in Berlin lebenden Malern ist Karl Walser einer der am leichtesten verständlichen. Seine Eigenart und sein Stil leuchten dem Betrachter ohne Anstrengung ein; man fühlt sich zum tieferen Nachdenken von dieser Kunst nicht aufgefordert. In einer Zeit, der nichts eigentlich selbstverständlich ist, haben Walsers Arbeiten eine gewisse naive Selbstverständlichkeit. Das unterscheidet sie von den meisten Werken anderer Maler und isoliert sie, so daß sie in einer besonderen Weise persönlich und originell erscheinen. Walser ist kein Künstler, der sich gewaltsam mit dem Lebensstoff auseinandersetzt, er gehört nicht zu jenen Malern, die menschlich tragisch ringen und ihr Talent benutzen, um diesen Kampf darzustellen; er hat kein System und kein Programm, er gehört keiner Gruppe und keiner Schule an, er ist ganz ohne Problem und Tendenz. Er ist ein Talent schlechthin und nichts anderes. Ein Talent, das durch den Geist der Zeit auf eine Nebenlinie gedrängt ist und das darum nicht so beachtet wird, wie es beachtet zu werden verdient. Die malerisch-zeichnerische Darstellungsgabe ist hier einmal nicht an bestimmte Gedankenerregungen oder Spekulationen gebunden, sie steht nicht im Dienste einer Theorie oder eines fernhinschweifenden Wollens; Walser bildet seine Formen vielmehr, wie ein glückliches Musikertalent Melodien und Harmonien erfindet, sie werden ihm im wesentlichen geschenkt. Ihm gelingen klangvolle Dinge, ohne daß er zur Außenwelt in ein gespanntes Verhältnis gerät. Darum ist in Walsers Kunst nichts zu deuten, es ist zu ihrer Erklärung keine kritische Psychologie nötig. Diese Kunst erklärt sich selbst, wie sich melodiöse Musik erklärt; sie ist ganz musikalisch. Darum ist sie auch gleichmäßig und ohne den Schein der Anstrengung. Sie ist, mit einem Wort, nicht das Produkt einer unruhig in der Wirrnis der Zeit umhergetriebenen Persönlichkeit, sondern die Frucht einer in sich ruhenden Begabung.

Das Geheimnis dieser klaren und deutlichen Kunst ist damit freilich nicht gelüftet. Denn wenn sich in ihr naiv und unproblematisch das Talent gibt, wie es nicht anders kann, so entsteht um so nachdrücklicher die Frage, was Talent

Karl Walser, Wandfries für ein Hamburger Geschäftshaus.

denn eigentlich sei. Da diese Frage ein für allemal nicht zu beantworten ist, so zeigt es sich, daß Walsers Eigenart, so leicht verständlich sie ist, mit Worten doch kaum zu schildern ist. Die Problematiker sind, so schwer ihre Art von seiten der Empfindung zu fassen ist, doch dem Verstande leichter verständlich aus den menschlichen Vorraussetzungen ihres Schaffens und auf Grund ihrer beziehungsvollen Stoffe. Walsers zeichnende Malerkunst aber schwebt jenseits aller groben Realität, sie ist von vornherein auf eine imaginäre Bühne gehoben, wo Leben und Wirklichkeit nur gespielt werden. Sie ist ein Spiel. Aber ein Spiel ohne Leichtsinn und Oberflächlichkeit. Darum erscheint die Form in dieser Kunst glücklich und gesund; sie ist ohne jeden Zeitpessimismus, sie leidet nicht am Leben, sondern freut sich ihrer selbst. Sie klingt. Und das ist in unserer Zeit eines stöhnenden Kunstkampfes ein kleines Wunder.

Dieses Klanghafte hängt damit zusammen, daß Walser im wesentlichen aus dem Kopf arbeitet. Die Maler, die so schaffen, suchen alle mehr oder weniger das musikalisch Klingende der Form. Ludwig von Hoffmann und Stuck tun es zum Beispiel, und bei Böcklin oder Beardsley war es nicht anders. Doch zeigt es sich, daß in dieser bewußten Entfernung von der unmittelbaren Anschauung, in dem Arbeiten aus einer bestimmten Art von Phantasie Gefahren liegen, die nur selten überwunden werden. Es ergibt sich nämlich in jedem Fall, wo die Naturform frei behandelt, wo sie aus dem Gedächtnis nach- und umgeschaffen wird, die Notwendigkeit, auch Formen alter Kunst, schon historisch gewordene, bereits historisch legitimierte Stilformen irgendwie zu benutzen. Das ist wie

Karl Walser, Wandfries für ein Hamburger Geschäftshaus.

ein Gesetz. Auf der einen Seite stehen die, die die Stilform leidend und kämpfend unmittelbar aus der Natur gewinnen wollen: sie sind immer mehr oder weniger revolutionär, sind in ihrem Naturalismus „neu“ und treten als Pioniere hervor; und auf der anderen Seite stehen die, die die Kunstform genießen wollen, die mit ihrer Hilfe ihr Lebensglück, ihre Freude am Dasein ausdrücken wollen: sie benutzen stets auch die Kampfresultate, das heißt die Stilformen anderer. Aber da die Resultate, die neben ihnen entstehen, immer problematisch sind, weil die Zeit sie noch nicht gereinigt oder gefestigt

Karl Walser, Studie, farbige Zeichnung.

hat, so müssen sie weiter zurück in die Vergangenheit greifen. Ihnen allen ergeht es in gewisser Weise, wie es Walser erging, als der junge Schweizer an der Kunstgewerbeschule in Straßburg landschafterte: geboren und von seinem Talent bestimmt, sein Inneres künstlerisch hinzuschreiben, wurde ihm die Natur unheimlich. Sie bedrängte ihn mit Ansprüchen, denen er nicht gewachsen war, ihre Fülle und Gewalt stellte ihn vor Probleme, die zu bewältigen er nicht gemacht war. Denn in unserer Zeit tut sich ja nicht die ganze Künstlerschaft zusammen, um den Kampf um einen neuen Stil mit der vielgestaltigen Natur einmütig auszutragen; jede Künstlerpersönlichkeit muß vielmehr für sich

selbst diesen Kampf aufnehmen. Darum gibt es so viele Anfänge und so wenig Reife. Unter diesen Umständen bleibt Talenten, die zur Benutzung und zum Genuß des schon Reifen von der Natur bestimmt sind, nichts übrig, als mit Hilfe alter Formen ihr Einmaliges, ihre persönliche Empfindung darzustellen. Walser hat es getan, als er in Straßburg die Natur aufgab und zu den alten Meistern ging. Zu den alten deutschen Meistern, denen der Alamanne sich verwandt fühlte. Vor allem zu Altdorfer, der wie ein gesteigerter Walser des sechzehnten Jahrhunderts wirkt, dessen kostbarer, romantischer Manierismus durch die Hilfen, die die Zeit ihm darbot, klassisch geworden ist. Mit Hilfe der alten Meister, also auf dem Wege scheinbarer Unselbständigkeit, wurde Walser selbständig und lernte etwas Modernes, etwas in seiner Art ganz Neues originell darstellen. Die Gefahr dieses Vorgehens besteht nun darin, daß der Künstler, indem er sich von der Natur entfernt, zu sehr in den Bann der alten Stilformen gerät, die er benutzt. Dieser Gefahr sind viele aus dem Kopf arbeitende Maler denn auch erlegen. Walser hat die Gefahr vermieden. Er hat das Alte freier benutzt als die meisten; er hat immer darüber gestanden. Er hat auch mit dem Historischen stets in einer feinen überlegenen Weise gespielt. Das zeigt sich schon darin, daß er sich keineswegs — wie so viele andere „Phantasiekünstler“ — an einen einzigen historischen Stil gehalten hat, sondern daß er die Vorbilder wechselte und viele nebeneinander frei benutzte. Er hat zuerst die alten oberdeutschen Meister gesucht, hat sich dann dem Rokoko zugewandt, hat das Empire benutzt und Japanisches verwandt. Erstarkt ist er dann wieder zum Naturstudium zurückgekehrt, hat den Impressionismus von fern auf sich wirken lassen und ist bei alledem nur um so mehr er selbst geworden. Er lehnte sich den alten Deutschen an und erschien dabei so modern wie ein Beardsley; und ebenso hat er das Rokoko mit Zügen unserer Zeit, unserer Empfindung belebt, hat er das Empire individualisiert

Karl Walser, Zeichnung.

Karl Walser, Blick aus dem Atelier.

und das Japanische durchaus germanisiert, ja alamannisiert. Alamannisiert! Denn so seltsam es scheinen mag: dieser in Berlin lebende Künstler, der in einem neuen, selbstgeschaffenen Rokoko und Empire arbeitet, ist in jeder Faser seines Wesens Schweizer geblieben. Er ist ganz vollgesogen mit den Traditionen seines Landes und seiner Rasse. Man entdeckt in seiner eigenwilligen Phantasiekunst, in seiner akzentreichen Klangkunst von ferne den Geist Salomon Geßners, des Idyllikers zur Zeit der Aufklärung. Man entdeckt ferner eine Verwandtschaft mit Arnold Böcklin, so viel sich auch zwischen den in Florenz, nach antiken Vorbildern arbeitenden Maler-Dichter und den in Berlin, im Milieu des deutschen Impressionismus arbeitenden Zeichner geschoben hat. In der urwüchsigen Romantik, die bei beiden etwas gesund Spöttisches hat, in der Lust an einem Idyllischen, das nicht ohne Selbstironie ist, in einer heimlichen Wildheit der Seele, die in vielerlei Kostüme schlüpft, und in manchem anderen Zug noch entdeckt man diese Verwandtschaft. Selbst zu dem ins Unkünstlerische verirrten Welti weist ein Pfad, selbst zu der Eigenbrötelei dieses phantastischen Idyllikers sind in Walsers Kunst leise Beziehungen. Und endlich gibt es eine direkte Verbindungslinie zu Hodler. Der Leser wird hier in Gedanken anmerken: wie kann man Walser mit Hodler vergleichen, den gewerblich gebundenen Ornamentalisten mit dem großen Freskokünstler! Aber gemach! In wenigen Jahren wird sich die Wage mehr als jetzt zugunsten Walsers neigen. Dieser wird heute noch unterschätzt, Hodler wird überschätzt. Hodler leidet schwer an seiner Systematik; und Walser steigt, trotz seines viel kleineren Genres, Schritt um Schritt empor, um seiner Natürlichkeit und gesunden Originalität willen. Hodlers Freskotemperament, seine Kompositionstendenz voller Größe und Kraft hat uns alle für einige Jahre überwältigt; aber dieser Ruhm ist nicht auf einem Felsen gegründet, eben weil es sich um Tendenzen handelt. Die aber sind sterblich; sie werden verdrängt von anderen Tendenzen. Was bleibt, ist die Form, die natürlich der Empfindung entfließt. Hodler leidet an seinem Parellelismus; es wird von ihm nur bleiben, was elementarisch in ihm ist. Über die Gegensätze und Verschiedenheiten hinaus aber wird man die innere Verwandtschaft der beiden Schweizer immer deutlicher erkennen. Sie berühren sich nicht nur in den alten Meistern, sondern es hat ihre Kunstform, ebenso wie ihre Sprache, denselben Heimatsdialekt. Es leben noch viele andere Geistesverwandte Karl Walsers in der Schweiz. Am nächsten steht er dem Bruder, dem Dichter, der seinem außerordentlichen Talent nach berufen wäre, die

Kunst Gottfried Kellers fortzusetzen. Viele Eigenheiten wiederholen sich Zug um Zug in den beiden Brüdern, die nebeneinander sich entwickelt haben und bei denen dieselbe Talentkraft nur in verschiedene Künste geleitet erscheint. Beide gewinnen in ähnlicher Weise aus dem Wirklichen, aus dem Alltäglichen eine heitere, bitter-süße Romantik, beide bestreben sich, ihren künstlerischen Ernst gefällig erscheinen zu lassen, beide sind knorrig elegant im Stil, eigen-

Karl Walser, Studie einer sitzenden Frau, farbige Zeichnung.

sinnig und objektiv zugleich. Beide haben sie jene Zartheit, die man so oft bei den Starken und Robusten findet. Ihre Anlage ist offenbar modern schweizerisch; denn auch bei dem talentreichen Novellisten Jakob Schaffner, der ebenfalls ein Nachkomme G. Kellers ist, findet man manches davon wieder. Auch bei ihm kann man das ursprüngliche barocke schweizerische Charakterelement erkennen. Daneben gibt es dann die Beziehungen der Walserschen Kunst zu den Wahlverwandten. Die frühen Arbeiten lassen an Beardsley denken, aber ohne die

Unselbständigkeit der vielen Beardsleynachahmer. Und dann zeigt sich im Hintergrund die lange Reihe der Rokokomeister und der Empire-Ornamentiker, bis zu Schinkel, wenn man im besonderen die Verzierungskunst Walsers betrachtet. In der Malerei zeigt sich der Einfluß des Impressionismus; und auch die Bühne mit ihren Ansprüchen hat bestimmend mitgewirkt.

Als man zuerst Walsers Arbeiten sah — es war vor etwa fünfzehn Jahren —, glaubte man, es handle sich um eine feine, nur artistische, fast um eine pervers raffinierte Kunst. Ich erinnere mich noch der Überraschung, als mir Walser zuerst in einer Gesellschaft gezeigt wurde. Ich hatte einen schmalen Bläßling erwartet und sah eine vollblütige, starke Gestalt, eine jener Figuren, wie Hodler sie zeichnet und die damals im Frack noch etwas unwahrscheinlich aussah. Erst allmählich ist man zu der Einsicht gekommen, daß hinter den Zartheiten der Walserschen Kunst die Gesundheit steht, daß sie die Produktivität der Fülle hat und die Leichtigkeit der wahren Lebenskraft. Daß eine große Selbstsicherheit dazu gehört, um all der modernen Lebens- und Kunstprobleme lachen zu können, und daß die Lebenszuversicht, der vitale Optimismus, die das ermöglichen, notwendig auch in jede einzelne Form übergehen müssen.

Es ist ein rechter Instinkt gewesen, der Walser nach Berlin geführt hat. Dort kam er mit einem sehr lebendigen Kunstleben in Berührung; und das hat seiner eigenwilligen Natur gut getan. Er fand Vergleichsmöglichkeiten und konnte sich entwickeln wie er mußte, nicht wie er wollte. Der Zug zum Schrulligen, zum Sonderlichen, der auch in ihm und in seiner Kunst ist, hat in Berlin nicht aufkommen können. Um so weniger, als sein Talent in der Reichshauptstadt sehr bald lebhaft in Anspruch genommen worden ist. Die moderne Grazie eines gesunden Menschen schmeckte den Berlinern, und sie haben nicht gezögert, sie nutzbar zu machen. Und damit ergab sich nun eine Situation, die für Walsers Entwicklung wiederum günstig war. Er sah sich gezwungen, sein Talent in gewisser Weise gewerblich zu machen, es praktischen Forderungen anzupassen. Und eben danach hungerte seine Begabung. Die praktische Arbeit hat diese Begabung im Laufe eines an Arbeit reichen Jahrzehnts ausgeweitet und bereichert. Als ihm dekorative Malereien übertragen wurden, sah man, daß die ganze Kunst Walsers eigentlich eine Art von dekorativer Malerei ist. Aber nicht in dem üblichen Sinne mit der halb verächtlichen Nebenbetonung, sondern in einer neuen Abwandlung des alten Begriffs. Als an Walser die Aufgabe herantrat, Bücher zu illustrieren, zeigte es sich — und es war dasselbe, wenn er Umschlagzeichnungen machte —,

Karl Walser, Entwurf für eine Bühnenszenerie.

daß er über das rein Typographische, über das grundsätzlich Kunstgewerbliche, dem wir in dieser Zeit als neuer Konvention überall begegnen, hinausging, daß er persönlich und künstlerisch darüber hinausging und in seine Arbeiten viel von dem freien Charme des Buchkünstlers des achtzehnten Jahrhunderts zu bringen verstand, ohne dabei in einer Linie von seiner persönlichen Art abzuweichen und unmodern zu werden. Und als ihm Aufträge von seiten einiger Theater kamen, Bühnendekorationen zu entwerfen und auszuführen, als die ganze Fülle von Prospekten, Bühnenbildern und Figurinen entstand, die wir im Laufe der Zeit kennen gelernt haben, da zeigte es sich, daß Walser schon vorher eigentlich seine ganze Kunst auf die Bühne hinaufgehoben und sie zu einer Kostümkunst voller Beziehungen zur Realität gemacht hatte. In dem Theatermaler erkennt man viel von der Eigenart Walsers. Er hat dem Theater, während er als Maler-Regisseur tätig war, das Grobe, das optisch Beleidigende genommen. Als er auftrat, kämpfte man um eine Bühnenreform. Die einen wollten die naturalistische Illusionsbühne behalten, die anderen wollten die architektonisch abstrakte Bühne unter der Herrschaft des Lichtes. Walser steht ungefähr in der Mitte dieser beiden Forderungen. Seinen Dekorationen fehlt alles brutal Illusionistische, aber sie sind auch nichts weniger als abstrakt. Um die Forderungen nach plastischen Dekorationen, nach „Stil", nach Drehbühnenwirkungen und einem neuartigen Licht hat er sich nie groß gekümmert. Er hat in Wahrheit mehr gearbeitet wie ein Theatermaler alten Stils. Aber er hat es mit all seiner kultivierten, temperamentvollen und phantasievollen Modernität getan. Seine farbig rauschenden, architektonisch nüancierenden Dekorationen sind stets nur Andeutungen; sie fußen darauf, daß alle Theaterwirkungen auf einer vom Zuschauer willig anerkannten Konvention beruhen. Seine Bühnenbilder sind wie Skizzen und sind insofern unwirklich; sie sind wie ein Spiel mit dem Spiel. Aber in der Andeutung ist soviel Phantasie, daß der Zuschauer darüber hinaus allgemeine Stimmungen empfindet. Sie passen innerlich zu der Musik der romantischen Oper, zur leichten Unwirklichkeit oder Überwirklichkeit der Operette oder des phantastischen Lustspiels. Diese Dekorationen sind voller Klang und Reim, sie sind voller Musik. Sie singen mit, sie sprechen mit, sie lachen mit und sind gegenständlich nur wie nebenher. Insofern hat Walser etwas ganz Neues gebracht, etwas, das an seine Persönlichkeit gebunden ist. Seine Figurinen sind nicht Schneidervorlagen, sondern malerische Nuancen, poetisch und musikalisch das Spiel erhöhende Nuancen, die ihre Träger der groben Realität

entkleiden. Und daneben haben sie noch einen köstlichen malerischen Eigenwert. Alle Theaterdekorationen Walsers haben etwas Lächelndes und Freudiges; sie alle geben die Illusion einer Romantik, die selbst bei Donner, Blitz und Mord noch heiter bleibt.

Und diese Fähigkeit nun, den Dingen des Theaters das Grobe und Zudringliche zu nehmen durch positive neue malerische Klangwerte, ist auch für die ganze

Karl Walser, farbige Zeichnung.

halb gewerbliche Tätigkeit Walsers charakteristisch. Er nimmt als Typograph den Büchern das handwerklich Schwere und Grundsätzliche und macht sie leicht, ohne sie unarchitektonisch zu machen. Er versteht es als Illustrator, sich vor der gegenständlichen Ausdeutung des Buchstoffes zu hüten und beziehungsvolle Paraphrasen voller ornamentalisch übersetzter Naturbeobachtung zu geben und witzig und objektiv, originell und plausibel zugleich zu sein. Er hat als gelegentlicher Maler auf Porzellan gezeigt, wie die Tradition dieser edlen Industrie modern fortgeführt werden könnte, und hat sich mit einer erstaunlichen

Selbstverständlichkeit zwischen der freien Kunst und dem Kunstgewerbe einen Platz gesucht, den ihm dort nun streitig zu machen niemand das Talent hat. Wäre Walser nicht zur gewerblichen Arbeit gekommen und ausschließlich Staffeleimaler geworden, so hätte er problematisch werden können. Seine rein malerische Begabung hat nicht genug Fülle. Er malt jetzt seine Bilder und Bildchen nur wie nebenbei; und das ist gerade recht. So gelingen ihm Gelegenheitsarbeiten von feinstem Reiz. Zuerst hat er konventionell naturalistisch die Natur zu kopieren gesucht. Das war während der Studienzeit in Straßburg. Von diesen Jugendarbeiten ist nichts bekannt. Dann hat er, angeleitet von den alten Meistern im Museum, mit trockener, hölzerner Anmut gegenständlich stilisierte Landschaften oder Figuren gemalt. In Berlin, in Berührung mit dem Impressionismus, hat er seine Malerei dann aufgelockert, hat sie leichter, heller, farbiger und bewegter gemacht. Das beste Zeugnis dieser Wandlung sind die Berliner Kanalbilder, die Schilderung aus dem alten Ballhaus oder ähnliche Motive. Wenn man diese Art der Malerei impressionistisch nennen will, so kann man doch in jedem Fall nur von einem Impressionismus des ornamental gemachten Gegenständlichen und von einem Impressionismus dekorativ isolierter Lokalfarben sprechen, nicht von einer atmosphärischen Auflösung der Formen. Dieser Impressionismus bleibt stets zeichnerisch, er hat immer etwas Graphisches. Das bringt in Walsers Malerei die so außerordentlich pikant wirkenden Widersprüche, das gibt ihr das anmutige Paradoxe. Es gibt dann noch Bilder aus einer mittleren Periode, vor denen man gezwungen ist, an Böcklin zu denken. Denn sie sind deutlich um einer symbolistischen Absicht willen gemalt worden. Natürlich hatte Böcklin als Persönlichkeit eine ganz andere Fülle; aber Walser ist ihm in all seiner mageren, eckigen Ephebenhaftigkeit in einem wesentlichen Punkte doch überlegen. Böcklin gestaltete seine Natursymbole zu naturalistisch ausführlich, zu greifbar illusionistisch; Walser gestaltet sie in spielerischen Anmerkungen, andeutend und gibt ihnen gewissermaßen von vornherein etwas Relatives. Es ist auch hier ein Impressionismus des malerisch gesehenen Gegenständlichen, des Einzelnen. Der Frühling mit all seinen Blütentupfen ist gemalt im Kontrast zu einer verfallenen Eremitenhütte, die Sinnlichkeit der Natur im Kontrast zur grauen Sorge des aus Büchern und Theorie Erkenntnisse Schöpfenden. Das Künstlerische darin ist, daß es so unaufdringlich geschehen ist, daß das Symbolische nur wie eine gelegentliche Anmerkung erscheint. Es hat sich wie von selbst ergeben aus der dekorativen Nuancierung eines Gegensatzes. In solchen

Bildern ist etwas, das man ein fröhlich spottendes Nazarenertum nennen könnte. Zuweilen benutzt Walser auch Wirkungen der Perspektive zu seinen impressionistischen Bildparadoxen. Ein junger Mann steht in einer ganz menschenleeren Straße, die sich wie ein Bild der Unentrinnbarkeit perspektivisch tief in den Raum hineinbohrt. Oder Walser sucht, ein andermal, die Perspektivwirkung einer Landschaft überhaupt aufzuheben und mit raffiniertem Primitivismus alles

Karl Walser, Café-Konzert.

in die Fläche zu zwingen; oder er schildert den fast phantastischen Eindruck der von oben gesehenen Dinge. Immer weiß er in die malerischen Darstellungsmittel schon die Einbildungskraft seines Geblüts zu legen. Er zeigt die einfachsten Naturausschnitte wie etwas kostbar Einzigartiges; indem er aus dem Kopf malt, gerät es wie von selbst in einen Impressionismus seiner verliebten Erinnerungen. Darum ist in seiner Malerei immer auch das Zaghafte und Sehnsüchtige einer schamhaft zugeschlossenen Seele.

Dadurch, daß es Walser gelingt, in allen seinen Malereien eine nur ihm eigentümliche Seelenschrift zu geben, hat er auch als Dekorationsmaler, als Maler von Plafonds, Wänden und Bühnendekorationen neue Bedeutung in Aufgaben gelegt, die an sich ohne große Bedeutung sind. Er hat dem verrufenen Begriff Dekorationsmalerei seine Würde zurückgegeben. Er hat den Übergang gefunden von der Dekorationsmalerei zu dem, was heute so gern mit starkem Pathos Freskokunst genannt wird. Den Beweis hat er in Hamburg erbracht, wo er in den Vorräumen eines neuen Geschäftshauses in einer Reihe von Wandfriesen Szenen aus dem Leben des Kaufmanns gemalt hat. Die rhythmisch sich gegen das Pult lehnenden Schreiber, die rhythmisch Kisten wälzenden Hafenarbeiter sind fast wie eine lustige Persiflage auf den tendenzvoll betonten Parallelismus Hodlers. Aber eben dieses Leichte der Anlage, dieses Lächelnde der Komposition berührt wohltätig. Die Friese wollen nur dekorieren, und sie sind doch viel mehr als nur dekorativ. Sie sind in ihrer aquarelldünnen Skizzistik, in ihrem heiteren Spiel mit dem Gegenstand im Grunde doch freskenhaft gefühlt.

Intimer noch erkennt man Walsers Talent vor seinen Zeichnungen und Aquarellen. So gut Worte, wie graziös, leicht, gefällig usw., vor den Zeichnungen passen, so wenig drücken sie die Grenzen dieser Zeichenkunst aus. Walser zeichnet neuerdings mehr nach der Natur; das ist bei ihm ein Zeichen gewonnener Sicherheit. Die Natur bedrängt ihn nicht mehr und verwirrt ihn nicht. Jedenfalls gibt es nicht viele moderne Künstler, die als Zeichner vor der Natur so unakademisch, so persönlich und unbefangen zeichnen, die so sehr innerhalb ihres natürlich gewachsenen Stils bleiben. Auch als Zeichner bleibt Walser stets fern von allem grob Naturalistischen, von allem gegenständlich Erschöpfenden. Er ist so wenig ein Fertigzeichner wie er ein Fertigmaler ist. Und wenn die aus dem Kopf gemachten Zeichnungen von Figurinen immer aussehen, als seien es poetisch übersetzte Naturstudien, so sehen die Naturstudien aus wie aus dem Kopf hinskizziert. Diese Leichtigkeit ist nicht ohne Anstrengung erreicht worden. Ihr ist eine strenge Genauigkeit in der Frühzeit vorausgegangen, und ihr liegt ein ernstes Naturstudium zugrunde, besonders in neuerer Zeit. Es gibt Blätter früherer Jahre, in denen eine gewisse sorglose Flüchtigkeit im Detail ist; diese Schwächen scheinen nun überwunden.

Walser zeigt uns in langen Reihen gezeichneter Gestalten, wie er das Leben immer und überall zu kostümieren liebt. Unerschöpflich ist er im Erfinden

neuer Verkleidungen; die Menschheit seiner Zeichnungen ist ein Karnevalsvolk, das mit sich und dem Leben Theater spielt. Unter all dem wechselnden Kostüm aber erkennt man immer auch die richtigen Menschenproportionen und eine

Karl Walser, Die Corneliusbrücke in Berlin.

phrasenlose Psychologie. Man denkt vor dieser Welt zeichnerischer Romantik mehr als einmal an den Engländer Sterne, den Verfasser der berühmten „Empfindsamen Reise", den Geistesverwandten Jean Pauls. Wie dieser in all seiner romantischen Empfindsamkeit immer auch voll eines spöttischen Realismus

bleibt, der bis zur Drastik geht, so ist auch in Walsers sentimentaler Zeichenkunst immer etwas naturburschenhaft Realistisches und bengelhaft Unverblümtes. Diese Mischung hat Walser zu einem vielbegehrten Illustrator und Graphiker gemacht. Zu einem Illustrator teurer Luxusausgaben. Er ist der Freund aller Bibliophilen. Die ironische Anmut seines Biedermeier, die naturalisierte Fülle seines Rokoko sind außerordentlich geeignet, ins Buch übertragen, ins Illustrative übersetzt zu werden. Um so mehr, als bei Walser ein natürlicher Sinn für das Technische hinzukommt, als er der Radierung und vor allem der farbigen Lithographie ungewohnte neue Reize zu entlocken versteht. Es zeigen sich auch hier die Vorteile seiner unproblematischen Begabung und seiner gewerblichen Interessen. Die Radierungen zu „Ninon de l'Enclos", zum „Don Quixote", zu den Gedichten Robert Walsers, zu „Eine einzige Nacht" und zu „Faublas", die Lithographien zu „Leonce und Lena", zu „Mademoiselle Maupin" und zum „Prinzen von Homburg" — das alles hat in die deutsche Graphik eine neue Note gebracht, von der man schon heute sagen kann, daß sie historisch geworden ist. Sowohl als Radierer wie als Lithograph hat Walser es mit bewunderungswürdigem Takt, Geschmack und mit unerschöpflicher Erfindungskraft verstanden, das Frühlingshafte seines künstlerischen Stils ins Technische zu übersetzen. Da ihm von den Verlegern im wesentlichen erotisch betonte Stoffe zur Illustrierung übergeben worden sind, scheint das Illustrationstalent Walsers vielleicht beschränkter, als es in Wahrheit ist. Dieses Talent ist auch einer gewissen Gewalt fähig, obwohl ihm die hingebungsvollen Frauen in Spitzen und in einer Atmosphäre von Puder und Parfüm, obwohl ihm die romantischen Stimmungen der Erotik so gut gelingen. Es reiht sich Walser aber schon jetzt den besten Illustratoren mit einer eigenen Note ebenbürtig an. Seinen Büchern ist schon jetzt die kleine Unsterblichkeit sicher.

Die ist seiner ganzen Kunst sicher. Nicht die große, die internationale Unsterblichkeit; aber die kleine, in nationaler Enge, die über das nächste Jahrhundert vorläufig nicht hinausblickt. Der Ruhm Walsers wird dem eines Wiener Walzerkomponisten etwa gleichen oder dem Flotows oder Lortzings. Dieser Ruhm geht von Berlin aus und sucht in die Schweiz den Weg jetzt wieder zurück. Der Lärm des Kunstkampfes ist Walser nicht günstig. Seine zarten Melodien werden übertönt vom Geräusch der Zeit. Es ist damit aber wie in der Wirklichkeit: je weiter man sich vom unharmonischen Lärm entfernt, desto schneller verstummt er, während die reine Musik dann wieder über alles Geräusch hinwegtönt.

Heute wird Walser im reformierten Kunstgewerbe nicht recht für voll genommen, allzu Eifrige nennen ihn dort einen Reaktionär; und in der Kunst schätzt man ihn auch nicht, wie er es verdient — man nennt ihn sogar einen Dilettanten. Die Zeit ist aber nicht fern, wo man einsehen wird, daß im Gewerbe ebenso wie in der Kunst mit Tendenzen und Programmen gar nichts oder doch fast gar nichts getan ist, daß es letzten Endes immer auf das Können, auf das gestaltende Talent ankommt und daß es keineswegs Lästerung ist, wenn man eine Operette unter Umständen einem schweren tragischen Musikdrama vorzieht, wenn einem ein bescheidenes aber echtes Talent, wie das Walsers, lieber ist als ein Künstlertum, das nach dem Lorbeer Michelangelos langt, dem es aber an natürlicher Gestaltungskraft mangelt.

Karl Walser, Zeichnung.

FERDINAND HODLER

Ferdinand Hodler, Mönch, Eiger und Jungfrau.

Wenn nicht alles täuscht, hat Ferdinand Hodler den Höhepunkt seines Ruhmes schon bei Lebzeiten überschritten. Den Höhepunkt eines Ruhmes, der sich verhältnismäßig schnell, ja gewaltsam im Kunstgetümmel der Zeit Bahn gebrochen hat und an den von Kulturhungrigen große Hoffnungen geknüpft worden sind. Hodler trat in einem Augenblick auf, wo weitere Kreise bei uns der impressionistischen Kunst überdrüssig zu werden begannen, wo vor allem die vielen, die den Impressionismus niemals geliebt haben, die nie ein lebendiges Verhältnis zu den großen Franzosen und zu den deutschen Meistern einer modernen Wirklichkeitskunst gefunden haben, laut und immer lauter von Stil zu sprechen begannen. Das ist ein Wort, dem der Deutsche, dem der Germane im weiteren Sinne sogar, niemals widersteht. Dieses Wort scheint ihm ein Mysterium, es scheint ihm das Sakrale der Kunst

Ferdinand Hodler, Einzelstudie für das Wandgemälde im Rathaus von Hannover.

zu umschließen; und er glaubt, daß man, ebenso wie das moralisch Gute, auch den Stil wollen kann. Hodlers Stilkunst wurde darum, nach dem obligaten, diesmal aber ziemlich kurzen Entsetzen, mit einem Ruf begrüßt, aus dem man eine gewisse Erlösung heraushören konnte. Kluge und wohlmeinende Leute atmeten sichtbar auf, als der Druck der Franzosenherrschaft in der Kunst scheinbar von uns genommen wurde, als das Germanische in einer neuen Weise zu siegen schien. Damals tauchte die Argumentation zuerst auf, dieser neue Stil wäre berufen, den Impressionismus zu „überwinden", er habe den Impressionismus vollständig verarbeitet und sei, siegreich idealisierend, darüber hinausgegangen. Die nächste Entwicklung hat diesen Propheten scheinbar auch Recht gegeben. Mit überraschender Schnelligkeit hat die Kunst Hodlers Schule gemacht. Zunächst in der Schweiz, wo sich die jungen Maler dem Einflusse des gewaltsamen Stilisten ebensowenig entziehen können, wie in Deutschland die jungen Musiker dem Einfluß Richard Wagners auszuweichen vermögen. Dann aber sind, in allen europäischen Ländern fast, verwandte Bestrebungen zutage getreten, und es ist in der Folge jene neue Stilbewegung in der Malerei entstanden, die als Ganzes zwar aus dem Impressionismus hervorgeht, die aber auch wieder als eine Reaktion darauf bezeichnet werden muß.

Ich habe den Geist dieser neuen Stilkunst einmal ein modernes Nazarenertum genannt. Das soll heißen, daß es sich um eine neue Begriffs- und Gedanken-

kunst handelt, in die sich die moderne Menschheit hineinflüchtet, weil sie die Geistesfreiheit, die der Verkehr mit dem Impressionismus fordert, nicht länger als einige Jahrzehnte hat ertragen können. Die europäische Menschheit will wieder sichtbare Zäune und Schranken im Geistigen, sie will das Kunstgesetz nicht nur genialisch ahnen, sondern will es begrifflich kennen und mathematisch verstehen, sie kann es dauernd nicht ertragen, das groß Kosmische aus jedem Winkel der Natur hervorleuchten zu sehen, das Göttliche in jeder Werktagsminute zu fühlen und sich überall und beständig umflossen zu fühlen von den ewigen Geheimnissen, die tief im Gemeinen wohnen und wurzeln; sie braucht eine neue Systematik, eine neue Symbolik, ein neues Begriffsleben, das die Stunde, den Tag entlastet und aus dem heraus neue Konventionen der Kunst gebildet werden können, sie will anstelle des Fließenden wieder ein Festes, ja ein Starres setzen, etwas, das sich beweisen, erklären und begreifen läßt. Aus dieser Stimmung heraus ist Hodlers Erfolg zu verstehen. Sein Nazarenertum hat natürlich beim ersten Blick ein ganz anderes Gesicht als die Kunst der Nazarener im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts; es ist viel urwüchsiger, gesünder, sinnlicher und starkknochiger. Im Kern aber ist hier und dort etwas sehr Verwandtes. Rethel, der ja direkt mit den Nazarenern noch in Verbindung stand, kann als Mittler gelten. In dem Karton- und Freskotemperament des kühnen Schweizers ist das Nazarenertum, wenn man will, impressionistisch geworden, das heißt, es hat Züge der herrschenden Malerei, der neuen künstlerischen Weltanschauung angenommen; der Geist aber ist der alte unsterbliche germanische Nazarenergeist.

Weniger allgemein kann man es so ausdrücken: Hodlers Stilkunst ist ein schweizerischer Praeraffaelitismus. Man beachte wohl, denn es ist entscheidend, daß sowohl die Praeraffaeliten in England vor vierzig Jahren wie auch die Nazarener vor hundert Jahren sehr entschieden als Revolutionäre auftraten, während sie zugleich eine Reaktion wollten. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich, wenn man bedenkt, daß es sich hier und dort um eine Kunst handelt, in der Gedanken und Begriffe das Primäre sind, nicht die Formen. Die Formen wurden vielmehr mit persönlich gefärbter Programmatik, eklektizistisch den alten Meistern und zugleich auch der Natur entnommen, und sie empfingen ihre originelle oder doch zuerst sehr originell erscheinende Prägung im wesentlichen von der Idee. Es handelte sich mehr um eine eigenartige Auswahl und Zusammenstellung von Formen als um neu geprägte, neu geschaffene Formen. Zugespitzte

Begriffe, Gedanken, die sich absichtsvoll verdichtet haben, wirken stets sensationell. Sie wirken neu, sie sind es auch wohl oft; dabei braucht aber das rein Künstlerische, dessen sie sich bedienen, keineswegs neu zu sein. Die Form wird von der Sensation der Idee gewissermaßen mitgerissen, sie nimmt einen Zug von Größe und Neuheit an, der zuerst verwirrt und unterjocht, in dem Maße aber, wie einem die Ideen vertraut werden, und wie man den Formen kritisch gegenübertritt, verlieren sie an Kraft und Unmittelbarkeit. So war es bei Böcklin, Segantini, Thoma und Klinger, bei Cornelius und Overbeck, bei Puvis de Chavannes und den englichen Praeraffaeliten. Und ähnlich ergeht es uns nun auch mit Hodler. Auch seine Kunst wirkt sensationeller, im Ganzen und in den einzelnen Werken, als die Form es beim genauen Hinsehen rechtfertigt. Wenn man Hodlers Bilder mit denen von Burne-Jones etwa vergleicht, und sie dann schweizerisch praeraffaelitisch nennt, so muß man allerdings laut das Wort schweizerisch betonen. Denn der Unterschied im Völkischen spricht in diesem Fall sehr stark mit. Die englischen Praeraffaeliten haben sich seinerzeit Botticelli als oberstes Vorbild erwählt, Hodler hat mehr an den kräftigeren und natürlicheren Piero della Francesca gedacht. Das schon ist sehr bezeichnend. Die Volksempfindung in England hat die Praeraffaeliten zu einer gewissen Glätte und Süßlichkeit, zu schwächlicher Anmut, zu einer frauenhaften Gotik und zu vielen leeren Kunstgewerblichkeiten verführt; der Schweizer ist demgegenüber malerisch und zeichnerisch viel kräftiger, viel sinnlich urwüchsiger und elementarer. Ein starkes bäuerisches Element ist in seiner Stilkunst, wogegen die Engländer alle an einer gewissen Überkultur leiden. Was in der Malerei der Burne-Jones, Morris und all der anderen krankhaft empfindlicher Nerv ist, das ist bei Hodler robuster Muskel. Die Engländer sind Detaillisten und bleiben stets flächenhafte Zeichner; Hodler ist ein Totalist, er ist voller Malerinstinkte und sucht das Räumliche darzustellen. Aber bei allen Unterschieden, bei allen Vorzügen Hodlers besteht im Grundzug doch die Verwandtschaft, und es muß die Stilkunst des Schweizers darum als ein neuer, als ein nachimpressionistischer Praeraffaelitismus angesprochen werden.

Das Heimatland dieser modernen Kartonkunst, die das Freskenhafte will, erklärt manches. Die Schweiz ist ein Land, wo sich im Alamannischen das Germanische sehr rein erhalten hat. Das Germanische will in der Kunst aber stets mehr oder weniger verallgemeinern, das heißt, es will den Begriff, die Idee, den Gedanken, das Prinzip künstlerisch verkörpern, und das führt wie von selbst

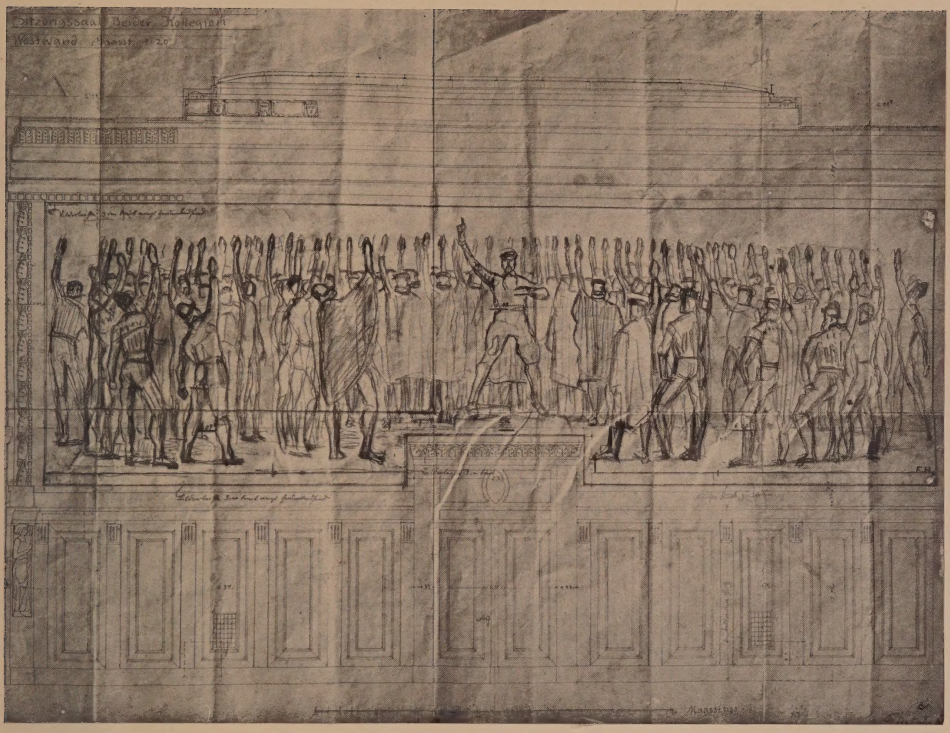
zur Stiltendenz. Im Germanen ist irgendwo im Kern seines Wesens eine Kälte, und er liebt eine kalte Kunst, das heißt eine abstrakte, auf Systematik und Regeln beruhende Kunst — oder auch die absolute Genauigkeit und Objektivität. Nicht Grünewald und Holbein sind populär, sondern Dürer, nicht Leibl ist es, sondern Böcklin, nicht der junge Menzel, sondern der alte. In diese Linie

Ferdinand Hodler, Schweizer Landschaft.

gehört auch der Erfolg Hodlers. Man entgegne nicht, seine Kunst sei doch durch und durch idealistisch! Gewiß ist sie das, aber darin liegt kein Widerspruch. Alles ideenhaft Konstruierte, alles systematisch Abstrakte, alles utopistisch Übersteigerte ist zugleich idealistisch und kalt. Eine andere Ursache, daß diese moderne Gewaltsamkeit in der Schweiz ans Tageslicht treten konnte, liegt in

der Traditionslosigkeit der Schweizer Malerei. Die Schweiz liegt nicht nur geographisch wie eine Gebirgsinsel inmitten großer Länder, sie ist nicht nur politisch eingeengt von allen Seiten durch mächtige Staaten. Auch das Schicksal seiner Kunst ist es von je gewesen, daß die Kunst der umgebenden Länder, vor allem Deutschlands und Frankreichs, entscheidend eingewirkt hat. Die Schweizer Kunst ist immer abhängig gewesen; aber es ist immer auch eine Abhängigkeit voller Originalität gewesen. In der Abhängigkeit ist die herrliche gesunde Volksnatur stets auch deutlich in vielen eigenen, ja eigensinnigen Sonderzügen hervorgetreten. Diese besondere Volksnatur aber beweist auch wieder durch ihre Geschichte, daß sie für gewisse Geistesströmungen besonders stark inkliniert. Zum ersten geht durch das Volk ein entschieden puritanischer Zug, ein Zug von partikularistischer Methodik, der allen Völkern in Gebirgsländern eigen ist, in Norwegen, Tirol, den Pyrenäen und in Schottland. (In Paranthese: der englische Praeraffaelitismus kommt eigentlich von Schotten her!) Dieser Zug spiegelt sich ja auch in dem republikanisch-bourgeoisen politischen Leben der Eidgenossen deutlich wieder, in seiner Tüchtigkeit sowohl wie in all seiner Einseitigkeit. Auch die Geistesgeschichte der Schweizer zeigt deutlich, daß auf der einen Seite eine entschiedene Begabung für das Mathematische vorherrscht und auf der andern Seite jene tendenzvolle, stets aber auch mit einer naturburschenhaften oder romantischen Frische verbundene Dogmatik, wie sie in dem Wirken J. J. Rousseaus, Bodmers, Lavaters, Pestalozzis und Jeremias Gotthelfs, zum Beispiel, zum Ausdruck gekommen ist. Etwas davon ist ja sogar noch in dem herrlichen Talent des freiesten modernen Schweizers, Gottfried Keller. Nimmt man alles das zusammen und bedenkt, daß diese entschiedene Stammeseigenart, langsam erstarkt zwischen nachbarlichen Kultureinflüssen, daß der Idealismus eines originellen Puritanertums, ohne Richtung gebende Kunsttraditionen, den Ehrgeiz hatte selbständig plötzlich hervorzutreten, einen Platz einzunehmen und der Zeit etwas Neues zu sagen, so darf man sich nicht wundern, daß es auf die Proklamierung eines neuen Stilprinzips hinausgelaufen ist. Es mußte etwas Programmatisches, es konnte nicht eine organisch gewachsene Kunst werden, weil es sich um eine Tat des Willens, nicht des Instinktes handelte. Der Wille aber kann eben nur programmatisch vorgehen. Der Wille, der moderne Kulturwille, der Kulturehrgeiz eines Drei- bis Viermillionenvolkes hat sich kräftig geregt, und Hodler ist sein Prophet geworden.

Die Schweiz, ja die moderne Kunst hat alle Ursache, auf diesen Propheten



Ferdinand Hodler, Entwurfskizze für das Wandbild im Rathaus zu Hannover.

stolz zu sein; denn er ist eine Persönlichkeit von selten starkem Wuchs, ein Talent, in dessen Wesen nichts Unklares ist, das ganz deutliche Absichten hat und sie immer deutlich ausspricht. Hodler ist ein Künstler, der fest auf dem Boden seines Volkstums steht und der doch auch Instinkte einer ganzen Zeit künstlerisch zu verkörpern weiß. Unter den heute schaffenden Begabungen ist er eine der entschiedensten; er wirkt richtunggebend, wie es nur ein Künstler kann, in dem Talent und Menschentum vollständig eines geworden sind. Noch mehr: er für seine Person hat die schöne Naivität, der, wie ohne Anstrengung, neue Formen gelingen. Nur steht diese kernige Naivität im Dienste einer Kunstidee, die ihrem ganzen Wesen nach nicht naiv sein kann. Das sind die beiden Seiten der Kunst Hodlers.

Betrachten wir einige seiner charakteristischen Bilder.

Fünf Greise in einer Reihe dasitzend. Vier haben gleichmäßig die Hände gefaltet, die Figur in der Mitte läßt die Arme schlaff hängen. Es sind apostelhafte

Gestalten, in zeitlose Gewänder gekleidet. Im Faltenwurf, in der Haltung der Glieder, in den Bartformen, kurz in allem Einzelnen ist eine prinzipielle, nicht eine absolute Symmetrie erstrebt. Hodler nennt dieses Bild „Die Enttäuschten". Er hat sich selbst einmal so ausgesprochen: „Sieben Greise, alle gebeugt, müde, mit demselben klagenden Ausdruck und der gleichen oder nur wenig veränderten Stellung vermögen die Idee der „Enttäuschung" besser zu verdeutlichen, als sie nur einer klar zu machen vermöchte." Diese Erwägung ist nicht sehr künstlerischer Art. Die „Enttäuschung" läßt sich überhaupt nicht malerisch zulänglich darstellen. Der Gedankengang ist dekorativ ornamentaler Natur, möchte man sagen, er gleicht dem, der den Bildhauer Minne leitete, als er dieselbe knieende Figur fünfmal nebeneinander auf einen runden Brunnenrand setzte. Eine etwas gestörte Symmetrie wirkt ja stets geheimnisvoll; aber nur, solange man nicht hinter das Kompositionsgeheimnis gekommen ist. Bei Hodler ist eben dieses das Gefährliche: daß man zu bald hinter sein Kompositionsgeheimnis kommt. Denn was von dem Bild „Die Enttäuschten" gesagt ist, gilt für viele ähnliche. Einen Zug von fünf rhythmisch dahinwallenden Greisen nennt Hodler „Eurhythmie". Ein andermal heißen fünf dunkel gekleidete, gebeugt dasitzende Greise „Die Lebensmüden". Oder es sind fünf nackte Figuren — die Gestalt in der Mitte akzentuiert stets die Komposition — mit ekstatisch anbetenden Gebärden im Halbkreis originell dekorativ angeordnet, und das Bild heißt „Der Tag". Oder es schweben sechs Engel mit steilrecht herabfallenden weißen Gewändern, halbkreisförmig angeordnet dicht über dem Boden einer blumigen Wiese, und im Mittelpunkt kniet ein nacktes Knäblein vor einem jungen Bäumchen; das Ganze heißt „Der Auserwählte". Man erkennt schon aus diesen Andeutungen, daß es sich um einen sehr bewußten, halb sakralen Symbolismus handelt. Jeder Symbolismus muß sich aber mit innerer Notwendigkeit dekorativ, ornamental geben, es muß das Lineare betonen, muß sehr deutliche Konturen ziehen, die Wirklichkeiten stark umstilisieren und architektonische Wirkungen erstreben. Hodler benennt das Prinzip, wonach er stilisiert, mit dem Wort Parallelismus. Er hat bewußt und absichtsvoll ausgebildet, was unzählige Künstler vor ihm schon instinktiv oder, wenn bewußt, ohne viel Wesens davon zu machen, getan haben, wenn sie in die Arm- und Beinbewegungen mehrerer Figuren einen gewissen Parallelismus, eine rhythmisch schematische Übereinstimmung brachten, wenn sie ihre Landschaften „komponierten" und dem Auge Raumgassen schufen.

Ferdinand Hodler, Der Auserwählte.

Man braucht, zum Beispiel, nur einen Blick auf das Oeuvre Liebermanns zu werfen, um auch dort allerenden einen freilich nicht grundsätzlich betonten Parallelismus zu finden. Hodler braucht solche Hilfsmittel der Stilisierung und der Überstilisierung, er braucht gewisse Künstlichkeiten, um auszudrücken, was in ihm nach Gestaltung verlangt. Denn er will ja nicht in ein Äußeres das Innere hineinmalen, sondern umgekehrt ein Inneres hinterher mit einem Äußeren verbinden. Er malt in erster Linie Vorstellungen. Wenn er, zum Beispiel, einen „Tell" malt — sehr bezeichnend ein wenig als Selbstbildnis, wie er ja auch in der Tat die Tellgestalt in der Kunst der modernen Eidgenossen ist —, so gibt er die von aller Realität befreite Vorstellung, die Idee des Tell. Er stellt den Schutzpatron dar, er projiziert ihn ins Gleichnishafte. Als er für das Rathaus von Hannover eine historische Schwurszene malte, suchte er nicht eine geschichtliche Wirklichkeit vorzutäuschen, sondern er malte, paradox gesprochen, die Impression einer Abstraktion. Als er für die Universität in Jena den Auszug der Jenenser Studenten zum Freiheitskrieg darstellen sollte, rekonstruierte er nicht eine Wirklichkeit, sondern komponierte Begriffe und suchte sie mit Leben dann zu füllen. Er dichtet in allen solchen Fällen als Maler Heldengedichte, mit Reimen, die fast allzulaut gegeneinanderklirren, mit Rhythmen, die schon gar zu durchsichtig, die wie ein eintönig stampfendes Marschtempo sind. Er transponiert die Themen, bis alles Konkrete daraus verschwunden ist, bis sie ganz und gar symbolisch geworden sind, und sucht rückwärts dann wieder das Leben. Das kann er in einer Zeit, die von der Prosa lebt, nicht tun ohne die Hilfe alter Meister, alter Freskokünstler in Anspruch zu nehmen. Auch hier liegt eine Ursache für den Erfolg Hodlers. Denn er hat es verstanden, mit großer Originalität ein Eklektizist zu werden. Er hat sich an die persönlichsten und männlichsten der vorraffaelischen Maler gehalten, an Piero della Francesca und Mantegna, er hatte die Basler Zeichnungen Holbeins vor Augen und ist im Milieu der Gotik künstlerisch herangewachsen. Und er hat die Anregungen der alten Meister in einer bewunderungswürdigen Weise verarbeitet, hat die alten Formen sehr selbständig umgebildet und persönlich gemacht. Es lebt heute keiner, der denselben Mut zu einer so kompromißlosen Eindeutigkeit hätte. Wie er, als Eklektizist, die Soldatenreihen auf dem Jenenser Bild marschieren läßt, wie er auf dem Hannoveraner Bild alle Schwörenden die Hand steil emporrecken läßt und sie in deutlichen, farbig unterschiedenen Kreisen um den Sprecher gruppiert, das ist bis zum Grotesken fast überstilisiert, das ist

beinahe peinlich in seiner Sinnfälligkeit. Hodlers Darstellungsform wäre nicht mehr Stil, sondern Stilisiererei, wenn nicht ein merkwürdig starkes Naturgefühl in vielen Einzelheiten hinzukäme. Wenn man auf dem Jenenser Bild, zum Beispiel, die Einzelfiguren der Studenten betrachtet, die sich den Ranzen aufschnallen, das

Ferdinand Hodler, Der Holzfäller.

Pferd besteigen und den Rock anziehen, so gewahrt man, daß es sich um Naturstudien handelt, die groß gesehen und beim Zeichnen gleich komponiert, das heißt auf ein Wesentliches zurückgeführt worden sind. Man darf sagen, daß in solchen Gestalten der Geist des Impressionismus ist. Nicht ohne Ursache hat Hodler diese Studien auf Einzelblättern oft wiederholt. Sie sind aus derselben Absicht

geboren wie etwa der „Mäher“ oder der „Holzfäller“, die ihrerseits wieder, über einen weiten Zwischenraum hinweg, auf van Gogh und Millet zurückweisen. Wie Hodler in diesem Punkt mit der modernen Kunst zusammenhängt, das wird deutlich, wenn man gewisse Details vergleicht. Nimmt man, zum Beispiel, aus den „Badenden Jungen“ aus dem Jahre 1897 oder aus dem Bilde „Nach dem Bade“ von 1904 von Liebermann einzelne charakteristische Figuren heraus und isoliert sie, sieht man von der atmosphärisch weichen Malweise dieses Künstlers ab und blickt nur auf die Zeichnung, auf die Erfassung der charakteristischen Bewegung, und stellt man dann diese Details neben jene Einzelfiguren, neben jene stilisierten Naturstudien Hodlers, so wird man eine enge Verwandtschaft wahrnehmen. Hodler ist in der Tat bis zu gewissen Graden Impressionist, und er ist am bedeutendsten, ursprünglichsten und originellsten, wo er es ist. Das ist aber dort der Fall, wo er am wenigsten Symbolist ist, wo er am unmittelbarsten mit der Natur in Berührung kommt. Vor allem also auch als Landschafter. Hodler versteht es ohne Zweifel am besten von allen Lebenden, die an sich unmögliche Aufgabe, die Hochgebirgswelt zu malen, mit künstlerischem Gefühl zu lösen. Hierbei kommt ihm sein Stilisierungsvermögen, seine Fähigkeit, den Impressionismus auf das Konstruktive der Natur anzuwenden, gut zustatten. Immer aber steigert er das vom Eindruck Empfangene auch so weit, daß das Charakteristische allgemein symbolisch erscheint. Eine Blumenwiese wird dem Schweizer immer mehr oder weniger zu einer Idee des Frühlings, eine nackte Gestalt zum Menschen an sich und eine charakteristische Bewegung zu einer Bewegungsallegorie. Diese gefährliche Lust, alle Dinge sinnbildlich zu nehmen, bringt Hodler nicht selten in die Nähe Thomas. Er wirkt oft wie ein schweizerischer Thoma.

In einer merkwürdigen Weise gehen, wie man sieht, bei Hodler Natürlichkeit und Künstlichkeit, Systematik und Anschauungskraft durcheinander. Ebenso seltsam stehen in seiner Kunst eine gewisse Brutalität und ein zartes Artistentum nebeneinander. Man erkennt das praeraffaelitisch Zarte und Zärtliche auch bei Hodler, vor allem in Einzelheiten. Es ist in den gotisierenden Falten der Gewänder und im zarten Strich mancher Zeichnung. Gewisse Details weisen sogar ein wenig zu dem süßlichen Wiener Klimt hinüber. Man spürt oft eine gewisse Koketterie im Handschriftlichen, eine Neigung praeraffaelitisch zart und eigenwillig die Starrheit der Kartonformen arabeskenhaft zu kräuseln und mit der Form zu spielen, man spürt eine Vorliebe für das preziös Gekünstelte. Hier ist

der Punkt, wo sich Hodler mit seinem in Berlin lebenden jüngeren Landsmann Carl Walser berührt. Nur daß Walser frei ist vom Programmatischen, daß er einen schwächeren aber auch reineren Typus darstellt. In den ersten Jahren schienen diese beiden Künstler einander ganz wesensfremd; je mehr wir aber mit der Kunst der Schweizer Künstler vertraut werden, desto mehr lernen wir sie als eine große Künstlerfamilie anzusehen, deren Glieder sich nur dem Grad, nicht der Art nach unterscheiden. Amiet und Welti, Buri, Huber und alle die andern schließen sich in derselben Stilidee fest zusammen. Diese Stilidee ist ihr Schicksal, sie können ihr gar nicht entfliehen. Sie alle — nur der in Berlin lebende Walser ist auszunehmen — benutzen höchst bezeichnender Weise gewisse Darstellungsformen des Neo-Impressionismus. Sie malen wie Divisionisten, in einer naturfernen, bunten und doch farblosen Manier, weil sie alle im Grunde Kartonkünstler, das heißt Freskomaler ohne Wände, ohne Architektur sind, weil sie programmatisch — Hodler an ihrer Spitze — etwas Heroisches darstellen wollen und, da die Zeiten diesem Wollen praktische Widerstände entgegensetzt, in eine neue Art von Romantik geraten. Diese Geistesstimmung ist es auch, was Hodler und die Seinen mit Böcklin verbindet. Böcklin malte ganz anders und auch etwas anderes. Er stilisierte seine märchenhaften, symbolistisch poetischen Einfälle mit Hilfe der Antike, mit Hilfe Tizians und Raffaels, er war, man möchte sagen, ein Nachraffaelit. Und er war daneben ein genau ausführender, illusionistisch malender Naturalist. Bei Künstlern, in deren Werken die Form sekundär ist, die von der Idee ausgehen und die Kunstmittel der Zeit und der Vergangenheit benutzen, wie ihr Programm es will, sind die äußeren „Stil" unterschiede immer sehr groß. Trotzdem sind Böcklin und Hodler einander verwandt, sie begegnen sich eng in ihrer Nationalität. Böcklin war reicher und menschlich voller als Natur, Hodler ist strenger und einsichtsvoller als formender Künstler; beide bewegen ihre Zeit durch eine stilisierende Programmkunst. Auch Segantini gehört in diesen Kreis, er, der zum Teil von Millet, zum Teil von dem Engländer Watts und auch vom Naturalismus herkam und der sich eine eigene Technik schuf, um einen „Stil" zu haben. Und man mag schließlich an Puvis de Chavannes denken, an dessen Darstellungsstil gewisse Frühwerke Hodlers — z. B. der „Dialogue intime" — so unmittelbar denken lassen. Auch die blassen, kultivierten, klassizistischen Wandmalereien dieses edlen Franzosen gehören wie die Werke Hodlers, jener ganz modernen Kunstgattung an, die man Kulturkunst nennen könnte. Von allen Werken dieser

Kunst kann man dasselbe anmerken, so verschieden sie auch im Grad, im Wert, in der Fähigkeit der Realisierung sind: Kultur läßt sich nicht wollen, nicht absichtsvoll machen; sie wächst entweder von selbst, als die Summe vieler, unberechenbarer und unleitbarer Kräfte, oder sie wächst überhaupt nicht. Das Verdikt, ganz allgemein gesprochen, lautet also: höchst edel, aber nicht im Ganzen, nur in Teilen organisch. Dieser Ausspruch gilt ebenfalls von der Kunst Hodlers, so sehr auch zu betonen ist, daß er unter den germanischen Abstraktionisten eine der ursprünglichsten Persönlichkeiten, einer der reinsten Künstler und eines der größten Talente ist.

Es mag wunderlich erscheinen, daß in diesem Buch am meisten Einschränkungen gemacht werden gegenüber der Kunst eines Talentes, das von den besprochenen Talenten eines der bedeutendsten und sicher eines der einflußreichsten ist. Das ist kein Übelwollen; es liegt die Ursache vielmehr darin, daß am meisten von dem gefordert wird, der die höchsten Erwartungen erregt, und darin, daß Hodlers Eigenart zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung auffordert. Nimmt man diesen Maler und sein Werk als gegeben hin, so bietet seine Bilderwelt dem sich darin Versenkenden eine reiche Fülle schöner und beglückender Genüsse. Doch ist es eben nicht leicht, ihn als gegeben kritiklos hinzunehmen. Wer selbst einen Willen hat, muß sich notwendig an dem harten Willen dieses bergartigen Menschen reiben, wer neben ihm in der Zeit lebt und an dem Gesicht der Zeit mitarbeitet, wird dieses Talent gewaltsam erleben, aber ihm nicht unbedingt folgen.

EDVARD MUNCH

Edvard Munch, Entenstudie, Zeichnung.

Der Norweger Edvard Munch ist langsam aber stetig in die Rolle eines Stammvaters derer, die sich heute Expressionisten nennen, hineingewachsen; er gilt in diesen Kreisen jetzt als Klassiker. Zur Zeit, als der Impressionismus en vogue war, als unmittelbare Beziehungen zur Natur vom Maler gefordert wurden, stand er immer mehr oder weniger abseits; jetzt aber, wo der Impressionismus von allen Seiten „überwunden" werden soll, wo laut und immer lauter davon gesprochen wird, es sei die Aufgabe der Malerei, Erlebnisse der Seele zu schildern, wird er aus seiner nordischen Einsamkeit hervorgeholt, ins helle Licht der Zeittendenz gestellt und als ein lange verkannter Prophet gepriesen. Er erlebt jetzt ein ähnliches Schicksal wie van Gogh, der zuerst einer der Unverständlichsten schien und der im Laufe der Jahre dann zu einer bedenklichen Popularität gekommen ist. Was hier und dort gewirkt hat, ist der Umstand, daß beide, van Gogh und Munch, wenn auch in sehr verschiedener Weise und mit sehr persönlich geartetem Temperament, Ideenmaler sind, und daß das deutsche Kunstinteresse sich immer wieder zur Ideenmalerei hingezogen fühlt, so große Anstrengungen es zeitweise auch macht, sich einer

starken Wirklichkeitskunst hinzugeben. Es ist das phantasievoll Spekulative, es ist die Abstraktion und Symbolisierungslust in Munchs Kunst, was so vielen wie eine Erfüllung erscheint. Das spricht nicht eben für Munch. Betrachtet man seine Kunst genau, so kann man denn auch nicht sagen, daß sie besondere Eigenschaften hätte, die sie jungen Talenten vorbildlich machen könnte. Es sei denn, man stelle über alle Bedenken die Tatsache, daß Munch, bei aller Problematik ein echter Gestalter, eine ursprüngliche Persönlichkeit und ein ganz Selbständiger ist. Ein schöpferisches Talent aber ist schließlich immer vorbildlich, selbst wenn es unmittelbar als Lehrer bedenklich erscheint; ein bedeutender Mensch macht durch sein Dasein allein schon viele der Gefahren wett, die das nicht Nachahmenswerte, aber zuerst immer Nachgeahmte seiner Kunst erzeugen und verbreiten kann. Und ein bedeutender Mensch ist Munch. Er versteht es, einem das Blut schneller durch die Adern zu treiben; denn während er malt, unterhält er sich mit der Ewigkeit, und um ihn ist die große Stille, die nur der sicher in sich selbst Ruhende, der Produktive aushält. Es rührt in der Bilderwelt Munchs ein faustischer Mensch an jenes Geheimnis, daß unser aller Geheimnis ist und dem gegenüber alle Menschen zu Geschwistern werden. Und er tut es gestaltend, als Maler, als Zeichner. Darum ist in seinen Bildern und Zeichnungen jenes Klingende, das prophetisch berührt. Aber er ist bei alledem nicht eigentlich ein großer Künstler. Er ist zu gewaltsam, um es sein zu können; oder vielmehr, seine Gewaltsamkeiten sind nicht bis zum letzten künstlerisch legitimiert. Er ist keiner jener Künstler, die ihr Ganzes immer in jedes Werk zu legen und die ihr Innenleben und ihr Talent darum in jedem Werk so zu objektivieren wissen, daß kleine Vollkommenheiten entstehen, die für sich in aller Ewigkeit leben können. Bei Munch ist die Nabelschnur zwischen Subjekt und Werk fast nie durchschnitten, es sei denn in einigen der meisterhaftesten Zeichnungen. Die Eigenart Munchs tritt einem erst aus der Gesamtheit der Werke siegreich entgegen. In dieser Gesamtheit erst vollendet sich die Persönlichkeit; im einzelnen Werk herrscht meistens das Ungefähr und der Geist der Skizzistik. Das einzelne Bild ist wie ein Embryo und verbreitet etwas von dem Unbehagen, das von allem Embryonischen ausgeht. Munch muß nach der ersten Anlage eigentlich immer schon aufhören, da er sonst seine Ausdruckskraft gefährden würde. Er gibt alles fast in Untermalungen, Lasuren, ihn reizten nicht die Schönheiten einer räumlichen Malerei, es treibt ihn nicht, die schöne Haut der Natur valeurreich und wahr zu malen, sondern er skelettiert die Natur mehr oder weniger, er mystizisiert die Farbe und gibt

allen Gegenständen eine seltsame dekorative Irrealität. Er ist ein Improvisator, dem nur im ersten Wurf die zwingende Form für seine seelisch-optischen Impressionen gelingt. Munch ist ein flüchtiger Andeuter von Endgültigkeiten; seine Gestalten erscheinen wie Schemen der Gesetzmäßigkeit. Trotzdem er aber nie zu festen Bildkompositionen kommt, trotzdem der Aufbau in der Regel nach allen Seiten ins Wanken gerät, ist er doch ein Gestalter mit der echten malerischen Bildphantasie. Es gibt viele, die in der Komposition, in der Bildgestaltung weiter gelangen und die mit ihm doch nicht in einem Atem genannt werden dürfen. Auf dem Boden einer alten Tradition wäre Munch zweifellos ein großer Maler geworden. Denkt man sich dieses Talent nicht in Norwegen geboren, sondern in Frankreich — wenn das möglich wäre —, so stellt man sich einen großen Künstler vor. In Norwegen mußte die Form Munchs notwendig problematisch werden und bleiben. Denn nichts bedarf so sehr des sicheren Bodens einer gefestigten Tradition, wie eine Kunst, die nicht von den Objekten der Wirklichkeit ausgeht, sondern von der Imagination und von inneren Gesichten. Norwegen ist nahezu ohne Kunsttraditionen. Was Munch an Elementen brauchte, um seinen inneren Reichtum an optischen Vorstellungen auszudrücken, das mußte er der europäischen Malerei entnehmen. Er hat es mit einer ungeheuer originellen und kühnen Freiheit getan, hat aber doch nicht verhindern können, daß seine Kunst nur ganz von fern national organisch erscheint. Was in dieser Kunst national und organisch wirkt, das ist nicht das Malerische, das Künstlerische, sondern es ist das Menschliche. Das ist allerdings vom Skandinavischen, vom Nordischen, nicht zu trennen. Die Elemente der Malerei aber haben den Charakter des Europäischen. Darum werden sie auch überall in Europa verstanden.

Die fanatisch beseelte Kunst Munchs ist von zwei Seiten zu begreifen: von seiten ihrer Wahrheit und von seiten ihrer klanghaften Schönheit. Als Sucher der Wahrheit, oder vielmehr einer für ihn passenden Wahrheit, ist der versonnene Norweger unerbittlich, exaltiert und konsequent bis zur Grausamkeit. Namen wie Knut Hamsun, wie Strindberg kommen einem in den Sinn. Es zeigen sich Züge jenes nordischen Typus, den Ibsen in seinem „Brand" geschildert hat. Die Konstatierungen Munchs sind Resultate eines Kampfs mit dem Schicksal, einer Wut gegen das Leben. Dieser Künstler hat tief die Leiden der Welt gefühlt, er hat seine Lebensangst gestaltet. Seine Erscheinung ist typisch als ein Produkt herrschender geistiger Fieberzustände; er ist einer der bedeutenden Entwurzelten,

einer von denen, die auf dem Wege eines konsequenten Nihilismus zu einer neuen Urmystik gelangt sind, die nun in der Nacht der irdischen Kausalität vor jeder Notwendigkeit erschauernd zusammenschrecken und das Übersinnliche tausendfach, in den profansten Lebensformen, verkörpert sehen. Munch sieht in allem Leben den Wurm, unter jeder Schönheit das grinsende Skelett, in der Leidenschaft das Tierische, in allen Schmerzen die Willkür der Natur; und mit Verwunderung, woneben der Wahnsinn seine Arme ausreckt, geht er, als ein mit einem Talent Belasteter, durch dieses verfluchte Leben. Hinter seinen Werken denkt man sich einen Menschen, den Gestalten gleich, wie sie in den Romanen Dostojewskijs brütend durch eine drückende Atmosphäre von Zweifeln schleichen, sich philosophische Systeme bilden und von der Lebensangst zu wahnwitzigem Tun angespornt werden, während daneben immer das Geniale blitzt und gewittert. Darum war dieses triebhafte Talent vor die Riesenarbeit gestellt, seiner Mystik eine neue Kunstform zu finden. Es ist fast unheimlich, zu beobachten, wie es hier gelingt und wie die Qual des Versagens sich an anderer Stelle in Hohn umsetzt, sich gellender Karikaturen bedient, wie dieser Nervenmensch sich dann gebärdet, als sei er roh.

Munch malt etwa, wie ein Haus den Nahenden drohend anglotzt und Empfindungen erweckt, wie man sie einer Marslandschaft gegenüber haben könnte; wie Menschen mit blödem, verlegenem Gruseln, das fast zum verzerrten Lächeln wird, in ein Totenzimmer treten, voll irrer Ratlosigkeit dort umherstehen und sich vor der überlegenen Gelassenheit des Toten schämen. Er malt Mann und Weib in brünstiger Umschlingung, als widerstandslose Opfer des Gattungsgesetzes, Knabe und Mädchen, die in krankem Sehnen dahinsterben, mit denen der Geschlechtstrieb wie mit Marionetten spielt; Menschen gehen durch trostlos dämmernde Straßen, wie eine Herde von Lemuren, kranke, fatalistische Gesichter, deren vom Lebensleid verzerrte Züge in fahlem Gelb aus dem Dunkel hervorgleißen. All diese Verzweifelten kommen von Golgatha, wo ihr Ideal, der süße Jesus ihres Herzens, gekreuzigt ward. Gatten sitzen in dunkler Stube eng beisammen und weinen, daß ihr Schluchzen das stille Haus gespenstisch erfüllt; zwei körperlich eng umgitterte Seelen schreien, kreischen schreckensvoll nach Vereinigung. Dann wieder erscheinen Gruppen hell gekleideter Mädchen, die geheimnisvoll die Köpfe gegeneinanderneigen, wie in den Märchendramen Maeterlincks, oder nackte Jünglinge, die in paradiesischer Urwüchsigkeit hinträumen, oder — in den Bildnissen — Menschen unserer Zeit, sozial determiniert

Munch und Advokat Stang 1912.

bis zur Karikatur und in allen Männern doch etwas von Adam, in allen Frauen etwas Evahaftes. Ein außerordentlicher, ein fanatisch gesteigerter Wahrheitssinn tritt hervor; doch ist er überall auch voll subjektiver poetischer Phantasie. Es ist darin eine gewisse Flagellantenmystik. Das Erkennen der Dinge ist scharf aber schmerzlich. Und dieser Lebensschmerz erhöht und vergeistigt alles. Munch ist ein Romantiker des Schmerzes; es blickt aus der Kunst dieses einsamen nordischen Wintermenschen von ferne der Wahnsinn van Goghs hervor.

Doch ist Munch bei der Darstellung seiner fatalistisch harten Lebenswahrheiten nicht geblieben. Aus dem Schmerz hervor wächst ihm die Sehnsucht nach einem Paradies reiner Schönheit. Er will sich von der Qual mit Hilfe des Ideals befreien. Er will die Wahrheit melodiös machen; seine sehnsüchtige Natur liebt den Schwung, die Grazie, das Leuchtende und Gefällige. Darum gerät sein Stil zum Dekorativen, zum Ornamentalen; darum sehen wir dem seltsamen Schauspiel zu, daß sich die Hieroglyphen des Lebensleids in einer eigenen, teppichartigen Schönheit vor uns ausbreiten und daß der Maler des Lebensschmerzes als einer der zartesten Charmeure der modernen Kunst vor uns hintritt. Als ein Charmeur, der sich zuweilen zart bis zur Süßigkeit gibt und dessen Kraßheiten alle in einer weichen und seligen Lyrik zu schwimmen scheinen. Es geht aus dem doppelten Wollen ein ornamentaler Symbolismus seltsamer Art hervor, es entstehen Bildornamente voller Lebensmagie und voll realistischer Monumentalität, trotzdem sie immer mehr oder weniger Fragment bleiben. Die Arabeske ist nie banal, nie kunstgewerblich, sie stammt immer aus lebendigen Eindrücken; und der Parallelismus der Komposition ist nie mechanistisch wie bei Hodler. Ungezwungen fließt alles ineinander, getragen von einer Pinselschrift, die mit Ölfarbe gewissermaßen zu aquarellieren versteht. Es ist kein lyrisches Gesäusel wie bei Ludwig v. Hofmann, nichts von holden Mägdelein und bunten Blümelein; diese malerische Lyrik ist vielmehr auf dem Boden der sozialen Not gewachsen, das Ideal wurzelt unmittelbar im irdisch Gemeinen. Wir sehen dem Schauspiel zu, wie eine Lebensverzweiflung in Verzückung umschlägt. Und das geschieht, ohne daß die Malerei irgendwie literarisch wird. Man darf wirklich einmal von Synthese sprechen, denn hier ist sie eine Tat instinktiver Selbstrettung. Es schluchzt die Nähe, aber es jubelt die Ferne. Vorne beugen sich die Gestalten unter der Last ihrer Schicksale; aber hinten auf blauem Meere schwimmt ein buntes Boot in lauter farbiger Herrlichkeit.

Edvard Munch, Das kranke Mädchen, Lithographie.

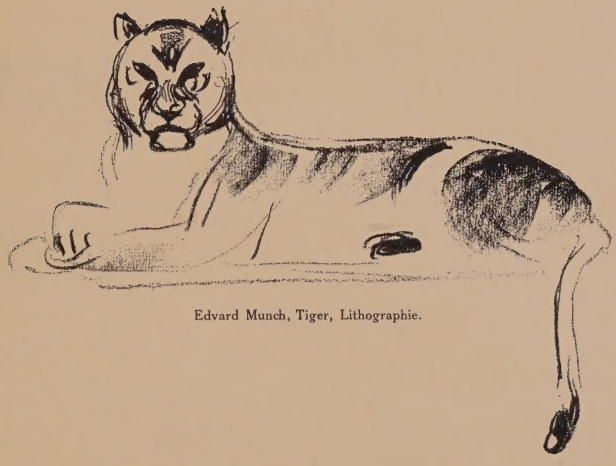
In den letzten Jahren, in dem Maße, wie er sicherer und reifer wurde, ist Munch besonders nachdrücklich als Porträtist hervorgetreten. Wie man sich denken kann, nicht als Registrator der Erscheinung, sondern als ihr Deuter. Doch deutet er mit einem Ernst und Nachdruck wie ein alter Meister. Da ist ein frühes Doppelbildnis, zwei Männerköpfe, der eine ganz Blondheit, der andere ganz Dunkelheit; es ist eine so natürlich stilisierte, eine so gesammelte Lebendigkeit darin, daß man an die Wucht alexandrinischer Bildnisse erinnert wird. Da ist ferner ein Mann an einem Tisch aus dem Jahre 1908, stupend in seiner Selbstverständlichkeit, in der phrasenlosen Wucht der Stellung, in der Monumentalität der Linie. Nie läßt der Porträtist Munch sich von der Hauptsache abziehen; darum gelingt ihm oft das Lapidare. Die Farbe des Kleides wird stets auch zum Leitmotiv. Munch arbeitet die Farben nicht durcheinander, er trennt sie mit aller Schärfe. Er geht nicht von der Impression des Hell und Dunkel, nicht von

den Valeurs aus, sondern von der Impression der Lokalfarben. Selbst in der Landschaft. Sein Stil ist es, die Farben zu separieren; er betont das Scheidende und gewinnt die Einheit durch Harmonien von Kontrast- und Komplementärwirkungen. Das macht seine Kunst koloristisch, das gibt ihr das Flächenhafte und Reiche. Es ist selten, daß ein Maler in dem Maße wie Munch zugleich ein Ergründer und ein Kolorist ist, daß in den Bildern die schöne, teppichartige Wirkung ist und auch die Psychologie der Dinge. Die letzte Tiefe fehlt ja freilich, im Menschlichen wie im Malerischen; aber es ist schon viel, daß die Malerei bei einem so gefährlichen Wollen nur selten leer wird. Sie ist skizzistisch, doch kaum jemals oberflächlich. Sie versteht, im Einfachen reich zu sein, mit einem Nichts an Mitteln viel zu geben und mit einem stark an Lautrec gemahnenden malerischen Esprit — mit dem Esprit des ernsten Menschen — das Eigentümliche jeder Erscheinung darzustellen. Es leben wenige heute, die aus der Naturfarbe so lebendig die Kompositionsfarbe gewinnen können, die die Natur aus malerischen Grundelementen wieder so vergeistigt aufzubauen verstehen, die in die Flüchtigkeit so viel Richtigkeit legen können.

Und es leben wenige, die als Zeichner und Graphiker eine Höhe wie Munch erreichen konnten. Die Tierlithographien der letzten Jahre sind schlechthin Arbeiten eines Meisters, der mit einer einzigen jubelnden und vor Erregung und Gehalt zitternden Linie das ganz Wesentliche zu umschreiben weiß, und der, bei tiefem Ernst, im höchsten Sinne künstlerisch charmant zu sein weiß. Auch als Radierer, Holzschneider und in kombinierten Verfahren hat Munch Blätter geschaffen, die in der Geschichte der graphischen Künste für alle Zeiten ihre Rolle spielen werden. In allen Schwarz-weiß-Techniken erscheint Munch fertiger, abgeschlossener und weniger problematisch als in seinen Bildern. Er ist, wie alle Nordländer, in erster Linie eine Schwarz-weiß-Natur, ein Zeichner; seine Kunst ist vor allem eine Bilderschrift, eine prachtvoll ausgebildete Handschrift, die alle Regungen eines empfindlichen Nervensystems widerspiegelt und die in immer neuen Linienspielen die Eindrücke und Visionen des Lebens mit grellsüßer Romantik umkleidet.

Aus den Selbstbildnissen blickt der Künstler den Betrachter persönlich an. Ein schmaler, wohlgeformter Rassekopf, ein Gesicht voll scheuer Willenskraft, voll gequälter Energie, ein Blick, der sich in die Dinge hineinbohrt — und um die schlanke Adelsgestalt eine Stimmung von Verlassenheit. Ein Romantiker, der nicht zu lügen versteht — ein Meister im Fragmentarischen — ein faustischer

Sucher der Harmonie — einer, der vor lauter Gründlichkeit fahrig erscheint — ein Nervöser aus Normannengeschlecht. Man darf der Jugend nicht sagen: ahmt ihm nach. Aber man darf sagen: lernt von diesem Leben, wie man zu sich selber gelangt, lernt von ihm, wie das persönliche Schicksal künstlerisch objektiviert werden kann; liebt das schwankende Heldentum dieses nordischen Malers, der aus langen, sonnenlosen Wintern voller Frost und Schnee und aus kurzen, berauschenden Sommern ohne Nacht eine Kunst gewonnen hat, worin beides, trotz hundertfacher Unvollkommenheit, eines geworden ist: die Qual der kalten Dunkelheit und der Jubel des ewigen Lichts.



Edvard Munch, Tiger, Lithographie.

JULIUS PASCIN

Julius Pascin, Ruhendes Mädchen.

Es ist nicht ganz leicht, zur Schönheit der Pascinschen Bilder, Aquarelle und Zeichnungen, vorzudringen. Denn man muß erst einen Ekel überwinden. Besonders schwer fällt es dem deutschen Kunstfreund, weil er gewöhnt ist, mit einer idealen Formenschönheit der Kunst immer auch etwas stofflich Edles, Bedeutendes oder Romantisches zu verbinden. Der französische Betrachter hat es leichter, weil der jüdische Rumäne, der seinen Namen so geschickt umstilisiert hat, in Paris heimisch ist und nur von seiten der französischen Tradition zu verstehen ist. Er steht am Ende einer Linie, die schon bei Fragonard beginnt, die über den Zeichner Gavarni geht, über Lautrec verläuft und auch den englischen Spätling Beardsley berührt. In Frankreich kannte man den Trieb, der der Kunst Pascins eigentümlich ist, bereits früh im neunzehnten Jahrhundert — den Trieb, im Milieu sozialer Verkommenheiten die Blume einer neuartigen Schönheit zu pflücken. Der große Daumier hat diesen Trieb legitimiert, Degas hat ihn geadelt, Lautrec hat ihn genial raffiniert, und viele weniger bedeutende Talente sind gefolgt. Es ist bezeichnend, daß sie alle zugleich Karikaturisten und Virtuosen der reinen, der schönen Form gewesen sind. In unserer Zeit sind diese beiden Elemente ja überhaupt fest verwachsen: Karikatur und Artistik.

Aus dem sozial Grotesken springen den Zeichnern neue Formreize überall entgegen. In diesem Sinne gewinnt auch Pascin mit seinem geistvollen Talent aus dem übelriechenden Milieu öffentlicher Häuser eine zarte und zierliche Schönheit. Bei ihm lebt, wie bei Lautrec in viel ursprünglicherer Weise schon, das Rokoko — das am Hofe des fünfzehnten Ludwig geborene Rokoko, in dem sich eine kleine Renaissance der Gotik gesellschaftlich lüstern und schäferlich tändelnd verbirgt — im Milieu des Montmartre wieder auf. Es ist nun ein Bohême-Rokoko, im Sinne etwa der leichten und zierlichen Schilderungen Henri Murgers. Doch tritt bei Pascin an die Stelle des „kleinen Mädchens" die Vorstadtdirne. Trotzdem in ihr bei Pascin immer auch etwas halb Asiatisches, etwas Rumänisches noch ist, trotzdem ihre groteske Verkrüppeltheit und Gemeinheit oft schlechthin Abscheu erregt, kann man diesen Künstler doch einen kleinen nachgeborenen Watteau des Bordells nennen. Er trägt mit seinen verwegenen Zierlichkeiten, mit seiner das Häßliche umschreibenden Grazie in das Milieu sittlicher Verworfenheit eine gewisse Boccaccioanmut. Sein Rokoko ist durch den Impressionismus gegangen, es hat die Elemente der neuesten Kunst in sich aufgenommen, und ihm ist der Kubismus nicht fremd. Der Impressionismus wird darin dekorativ, ornamental und handschriftlich; aber er wird in keiner Form kunstgewerblich. Es ist schon Beweis eines nicht gewöhnlichen Talents, zwei so verschiedene Welten, wie die des Stoffes und der Form bei Pascin sind, ästhetisch glaubwürdig zusammenzuschweißen. Es riecht das Leben, das Pascin darstellt, nach der Pistole, nach Syphilis, Irrenhaus und Morgue, und alle Gestalten tragen den Stempel des Tierischen; und dennoch ist überall in der Darstellung auch Schönheit und Anmut. Es ist, als ob ein vollkommen amoralischer Mensch, ein sehr intellektueller, eindrucksfähiger, aber ziemlich willenloser Mensch, den sein Talent gewissermaßen besitzt, instinktiv die einzige Gelegenheit gesucht und gefunden hätte, die es dem Maler und Zeichner in unserer angekleideten Zeit erlaubt, die Nacktheit in ihrer Natürlichkeit zu sehen. Es ist, als sei Pascin der Natur des menschlichen Körpers bis ins Bordell nachgegangen. Der Natur im Entkleideten, in der häßlichsten Unnatur. Wie Degas aus der künstlichen Welt des Varietés oder des Balletts eine neue Wahrheit hervorgeholt hat, so sieht Pascin — künstlerisch freilich tiefer stehend als Degas — dasselbe im Freudenhaus. Er sucht den beziehungsvollen Reiz, der entsteht, wenn durch das an sich Häßliche und Gemeine der ewige griechische Rhythmus hindurchklingt, wenn das Urgesetz der Schönheit mit dem sozial

Julius Pascin, Junges Mädchen.

Deformierten spielt. Es reden die Bilder und Zeichnungen Pascins darum, sicher ohne es zu wollen, von der Allgegenwart der Schönheit; sie helfen den Satz erklären, daß es eigentlich gar nichts Häßliches in der Welt gibt, daß, optisch betrachtet, alles schön sein kann, und daß diese Schönheit überall naiv und anmutig bleibt.

Pascins Arbeiten sind recht ungleich. Es sind die talentvollen Arbeiten eines Dahintreibenden; es ist viel Zufälliges darin, und sie zehren vom Glück der Zufälligkeiten. Aber sie sind bei alledem so voll feiner Werte, daß man ihnen nicht aus dem Wege gehen kann, selbst wenn der Stoff immer wieder verstimmt. Man muß es hinnehmen, daß die von weitem an der Wand ganz juwelenhaft kostbar wirkenden Werke einen beim Nähertreten gewaltsam oft wieder zurückstoßen. Man muß es hinnehmen, weil der moralische Einwand nutzlos wäre gegenüber einer Begabung, die ihrer Bestimmung folgt. Es wäre töricht zu dozieren: die Kunst soll . . und die Kunst muß . . . Die Kunst wächst, wie sie will. Sie ist wie eine zweite Natur; auch dann noch, wenn sie, wie hier, eine schmarotzende, getigerte Orchideenschönheit, die nur auf Sumpfboden gedeiht, hervorbringt. Wer durch das Stoffliche hindurch, über die Gegenstände hinaus zu sehen versteht, wird vor Pascins Arbeiten Genuß haben. Er wird einen außerordentlichen Zeichner kennen lernen, der mit zaghafter Treffsicherheit darstellt und dessen leiser Griffel mit dem Laster versöhnen kann, weil er es in eine Atmosphäre der Wehrlosigkeit zu bannen versteht; er wird sich mancher mageren Mädchengestalt erfreuen, in deren Körper die Anmut eines pompejanischen Hellenentums auflebt, halb monumental skulptural, halb süßlich illustrativ; er wird in den Bildern Ansätze zu einer gewissen innerlichen Größe erkennen und sich einer kultivierten Malerei erfreuen, die über das nackte Fleisch einen zarten Jubel von oszillierenden und irisierenden Tönen breitet, eine reiche und weiche, porzellanartige Farbigkeit, und die in ihrer renoirartigen Lust am heiter Blühenden doch immer wahr bleibt, immer von der Beobachtung und vom Modell ausgeht. Es ist in dieser Kunst, die von einem so wüsten Stoff lebt, in Wahrheit ein echter Idealismus: der Idealismus des Geschmacks. Aber er entartet nicht zum Geschmäcklerwesen. Denn aus einem Milieu des Puders und dick aufgetragener Schminke weiß der Artist Pascin, in seinen besten Arbeiten, auch die ungeschminkte Natur hervorzulocken. Man muß dieses Talent an sich selbst messen. Stellt man es neben Daumier, so erscheint es natürlich knabenhaft schwächlich. Daumier holte aus dem

Julius Pascin, Auf dem Sofa.

sozialen Stoff der Gasse, des Elends und des Lasters die Tragödie herauf, sein Temperament gestaltete alles, was es anpackte, dramatisch. Es war etwas wie ein Dante des Bourgeoisregimes, ein Michelangelo der Hintertreppe; ihm geriet alles Karikaturale ins Große, Elementare und Monumentale und alles Erhabene ins Groteske. Daumier war bürgerlich-dämonisch und hatte das große Pathos. Pascin holt aus derselben Lebenszone den Operettenstoff hervor. Er gleicht am meisten vielleicht dem stammverwandten Jacques Offenbach, dem längst noch nicht vergessenen Komponisten geist- und melodiensprühender Operetten. Auch in Pascin ist dieselbe naive Travestierungslust, die Offenbach zum Spötter der Griechengötter machte, dieselbe grazile Amoralität, dieselbe künstlerische Genußfreude und dieselbe feine, treibhaushaft blühende und duftende

Romantik, wie sie uns aus „Hoffmanns Erzählungen“ entgegenkommt. Man braucht nur die Landschaftszeichnungen Pascins anzusehen, um diese Romantik zu erkennen. Und hat man sie dort erst erkannt, so findet man sie dann auch in den Szenen aus den öffentlichen Häusern wieder. Es ist die Romantik des laisser faire, laisser aller.

Der Amor, in dessen Dienst die Kunst Pascins steht, ist in Wahrheit ein recht heruntergekommener Liebesgott. Seine Flügel sind befleckt vom Schmutz der Gosse, in seinem Knabenlächeln ist Zynismus, seine magere Kindergestalt läßt eher an die Portierloge denken als an den Olymp, und er zielt mit seinem Pfeil — wie Pascin es einmal zeichnend dargestellt hat — nicht mehr aufs Herz der Schönen, sondern tiefer hinab. Aber es ist trotz alledem Amor, der göttliche Knabe. Man glaubt ihm, trotz des Gestanks der Sünde, der um ihn ist, daß er fliegend sich über das Gemeine erheben kann. Man glaubt ihm sogar, im Bordell, sein Abenteuer mit Psyche.

Julius Pascin, Liegendes Mädchen, Aquarell.

99-B14892

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01887 4889